/Año 4/N°8/ ISSN: 0718-6576 / Octubre 2013/ Santiago de Chile/

Papel Máquina

Revista de cultura

Directora
Alejandra Castillo

Dirección Editorial
Alejandra Castillo
Luis G. de Mussy
Miguel Valderrama

Consejo Editorial
Frank Ankersmit
Bruno Bosteels
Catherine Boyle
Flavia Costa
Eduardo Cadava
Julio Ramos
Nelly Richard
Willy Thayer

Traducciones
Textos:
Traducciones:

Dibujos
Retratos: Silviano Santiago, Idelber Avelar
Dibujos: Felipe Rivas San Martín

Imagen de portada
Felipe Rivas San Martín,

Diseño y Diagramación
Paloma Castillo Mora

ISSN: 0718-6576
Editorial Palinodia
Teléfono: 6641563
e-mail: editorialpalinodia@yahoo.es

Santiago de Chile, junio 2012

Índice

Editorial
João Camillo Penna 9

Silviano Santiago: cosmopolita, memorioso, astuciosos
Mario Cámara
Silviano Santiago: el intelectual astucioso 15
Denílson Lopes
Por una crítica cosmopolita 25
Wander Melo Miranda
Memoria: modos de usar 37

Campos de batalla
Silviano Santiago
Los astros dictan el futuro, la historia ordena el presente: Artaud contra Cárdenas 49

Sobre la violencia, sobre los nombres
Judith Butler
Walter Benjamin y la Crítica de la Violencia 63
Alexander Garcia Düttmann
Sobrenominación y melancolía 97
Emmanuel Biset
Dar el nombre 107

Fotografía y desaparición
Luis Ignacio García
Espectros: fotografía y derechos humanos en la Argentina 131
Ana Longoni
Fotos y siluetas: dos estrategias en la representación de los desaparecidos 149
José Luis Falconi
Dos negativos dobles 171

Diálogos
Silviano Santiago
Los viajes de Silviano Santiago: 191

IDELBER AVELAR
Violencia y representación 213

sEscribir la lectura
WILLY THAYER
Otro modo de acontecer que el de la filosofía política 227

Editorial

Editorial*

* Traducción de Mary Luz Estupiñán.

João Camillo Penna*

* Universidad Federal Río de Janeiro (UFRJ).

Papel Máquina nos presenta en esta ocasión un dossier sobre el crítico, escritor de ficción y profesor brasileño Silviano Santiago. Se trata de contribuciones de especialistas en su obra, traducciones de textos del propio Silviano y una entrevista con Julio Ramos. Los textos aquí reunidos reconstruyen la topología de un viaje, lo cual permite hacer un primer diagnóstico: ¿se viaja mucho en la obra crítica y ficcional de Silviano? ¿Cómo y por qué viaja Silviano? Artaud, Lévi-Strauss, europeos, intelectuales, viajes coloniales como los que hicieron los navegantes europeos hacia el Nuevo Mundo, viajes de formación como el de Joaquim Nabuco, cosmopolitismos de ricos y de pobres, exilios políticos o afectivos, viajes de cartas, viajes hacia dentro y hacia fuera del país.

Habría que elaborar una tipología de los viajes en Silviano. Su reflexión parte de la tradición de los intelectuales modernistas *revisited,* como un programa de viaje (o de viajes) a ser repetido, desplazado y actualizado. Se podría decir que la modernidad es esencialmente *dépaysée,* el desplazamiento produce una operación de extrañamiento, alteración, desfamiliarización, distanciamiento, la *ostranenie* de los formalistas rusos, el *Verfremdungseffekt* (o "efecto de alienación") brechtiano que caracteriza la reinvención espacial moderna. En este sentido, si pensamos que la etnografía contiene la forma de un viaje, el modernismo es geopolítico y topológico, o sea, etnográfico. ¿Y si no sólo el viajante se desplaza, sino también los lugares hacia donde y de donde se desplaza? ¿Y si las propias culturas fueran "culturas viajeras" o cosmopolitas como afirma James Clifford? Entonces el tropo del viaje, el tropo de los tropos, se habrá vuelto un problema. Y es sobre todo de esta forma que Silviano lo asume.

Por lo tanto, no es casualidad el hecho de que los llamados "demiúrgos" de Brasil, en la expresión de Francisco de Oliveira, sus grandes intérpretes de los años 30 y 40, hayan realizados viajes formadores.

Cada uno traía en la maleta de viaje el método debidamente interiorizado y luego aplicado en la construcción de un nuevo Brasil. He aquí el programa de viaje: "la interiorización de lo que le es exterior"[1]. Recordemos los nombres, las fechas, los lugares: Gilberto Freyre, 1921-1922, Nueva York, la antropología cultural de Franz Boas; Sérgio Buarque de Hollanda, 1919, Berlin, la sociología de Max Weber; Caio Prado Júnior, 1933, Unión Soviética, el marxismo. Los relatos de formación están umbilicalmente unidos a un viaje de formación, *Bildungsromane* literales, producidos como viajes "à la Goethe", con su momento de conversión vocacional, epifanía sobre el Brasil, formación del compromiso en la concreción metodológica, en que los archivos de la metrópoli son puestos debidamente al servicio de un destino, subjetivo y nacional al mismo tiempo, en que se configura la visión de país, insertado en un orden universal. El sentido de Brasil estaba afuera, luego hubo que interiorizarlo en la forma de nación. El *Bildungsroman* nacional, cuyo modelo es *Mi formación* (1900) de Joaquim Nabuco, contiene, en la expresión de Mário de Andrade, la síntesis de la "mal de Nabuco" –es decir, el sentimiento eurocéntrico de "destierro" en la propia tierra, como escribe Sérgio Buarque– y su antídoto, en la revelación del nuevo Brasil. Pero un Brasil universalizado o cosmopolita es una interioridad compuesta a partir de la línea de fuga del viaje proyectada de vuelta como cultura e historia nacionales, con las exclusiones que el paradigma no contempla. Las exclusiones tienen los nombres de costumbre: negros, amerindios, mujeres, homosexuales. Hay que abrir ese paradigma por dentro, haciéndolo respirar, reinsertando en él los espacios "entre", preposición a la que Silviano confirió prestigio teórico. Quien sabe si no se trata de otro cosmopolitismo.

Estos son, por lo tanto, viajes de estudio y de estado, de hombres de estudio que se convierten en hombres de Estado, en los que el sujeto moderno y/o modernista se forma al formar Brasil. El intelectual modernista es un hombre de Estado, aún cuando es perseguido por el gobierno. Esta tradición modernista es recorrida y deconstruida por Silviano, quien es, antes que todo, "un intelectual que piensa contra y con el Estado", al decir de Mario Cámara en "Silviano Santiago, el intelectual astuto". A este viaje se le opone otro: aquel que enmienda otro viaje, duplicando e invirtiendo el sentido original, finalmente perdido, en que el retorno interiorizante es sustituido por un encuentro experimental y experiencial entre extranjeros, migrantes que perdieron la patria de referencia. Es, por cierto, la oposición trazada en el

[1] "Atração do mundo", *O cosmopolitismo do pobre*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004.

ensayo “El cosmopolitismo del pobre”, que se apoya en la cuestión de la inmigración contemporánea. Un viaje de interiorización y de apropiación del otro; otro de exteriorización de lo mismo, o de abismal alteración del otro. Un viaje individual; otro colectivo, o incluso un viaje falso por la autopista de viaje de los otros. Aún así, una oposición simple no daría cuenta del mecanismo esencial que pautan sus escritos. Se trata de seguir siempre hasta el borde del “descarrilamiento”; el viaje profesional de estudio puede llegar a transformarse en un viaje sin fin, uno duplicándose en el otro y viceversa. Un trabajo sobre la sintaxis de la escritura ensayística de Silviano demostraría el procedimiento de yuxtaposición y composición de disimilitudes, captadas en el breve instante en que se asemejaban, esquivaban y encontraban como pliegues o bisagras.

El diagrama del viaje aparece de diversas maneras en los textos reunidos en *Papel Máquina.* Como en la conferencia de Silviano: “Los astros dictan el futuro” (1997), en la que el guatemalteco Luís Cardoza y Aragón se encuentra con el francés Antonin Artaud, en México, en 1936. Viajes simétricos invertidos, un encuentro fulgurante entre dos desterritorializaciones: el europeo busca en México lo opuesto a Europa, en el momento de la ascensión del nazi-fascismo en su país; el guatemalteco europeizado huye de la dictadura de Guatemala en busca de una Europa que él encuentra en Artaud, que huye de ella. Viajes sin retorno, viajes de viajes. El doble viaje de Edurdo da Costa e Silva / Stella en *Stella Manhattan,* funcionario del consulado brasileño en Nueva York, que lleva el nombre del presidente del régimen militar de día, y el de un travesti de noche, tal como lo recuerda Mario Cámara en este dossier o Wander Mello Miranda en “Memória: modos de usar”, un paseo por la obra ficcional de Silviano; o el viaje autobiográfico del propio Silviano, de Paris a Nueva York, el encuentro con Hélio Oiticica, y el medio intelectual-inmigrante puertorriqueño en tanto conjunción de experiencias descentradas, como vemos en la entrevista con Julio Ramos, “Los viajes de Silviano Santiago”. Denilson Lopes, por su parte, realiza un viaje por el recorrido teórico-ficcional, desentrañando un tono disfórico, como si tradujera la estructura de la canción “O quereres” de Caetano Veloso: “Onde queres revolver, sou coqueiro / E onde queres dinheiro, sou paixão…”.

En esta serie de retratos del autor en tanto otro, se diseña el contorno de la gaya ciencia de Silviano, en la alegre errancia por los paisajes teóricos más diversos y heterodoxos, en la ética del coraje del

recorrido singular, que siempre rechaza las verdades dadas y monocromáticas, apostando por la capacidad de maniobra, aún cuando las posibilidades de acción se reducen a casi nada (Mario Cámara); en el diseño abierto de los objetos transnacionales (afectos, memorias) que actualizan el "entre-lugar" definido por Silviano, en su ensayo de 1971 (Denilson Lopes); en el movimiento de suplementación incesante entre ficción y crítica, en la que una remite siempre a la otra, siempre apuntando hacia la ausencia del sujeto, crítico y escritor, que escribe al nombrar la propia falta y a partir de ella (Wander Mello Miranda).

El resultado es una escritura heteróclita, un retrato despedazado y sin imagen, un cosmopolitismo otro, que ya no remite al contorno de una universalidad occidental, como quería en su proposición la *Aufklärung*, sino a un intelectual reinventado, ni portavoz, ni vanguardista, ni populista, que transita más bien entre espacios abiertos, por memorias teóricas y experiencias transitorias y sin contorno, anotando la autobiografía ficcional de otro.

Silviano Santiago
cosmopolita, memorioso, astucioso

Silviano Santiago: el intelectual astucioso

Mario Cámara*

* Universidad de Buenos Aires.

Una de las primeras afirmaciones inherentes a la producción crítica y ensayística de Silviano Santiago, en tanto integrante de una zona de la sociedad compuesta por *especialistas*[1], es la de una relación de desconfianza con el saber, y más precisamente con el saber propio. En efecto, a través de sus numerosos libros de ensayos, es posible constatar la voluntad permanente de revisión de las categorías con las que Silviano lee y decodifica sus objetos. Desde esta perspectiva, su crítica puede ser definida como una *topocrítica*, pues ausculta y visibiliza tanto el lugar desde donde construye sus lecturas, como el espacio, frecuentemente escamoteado, sobre el cual emergen los objetos a los que se enfrenta. Si bien esta actitud ha sido y es permanente, creo que hay un momento privilegiado para observar su configuración definitiva. Me refiero al periodo que va desde 1980 hasta 1989, y que coincide con el proceso de apertura propiciado por el último tramo de la dictadura militar brasileña, que gobernaba el país desde 1964, y los primeros años de una democracia que buscaba, a tientas y tímidamente, su propio modo de construirse. Es en ese momento histórico, y por causa de ese momento histórico, Silviano Santiago publica *Vale quanto pesa* (1982) y *Nas malhas da letra* (1989) y se transforma en un agudo interprete de Brasil[2]. Es en ese trabajo interpretativo, su *topocrítica*, que dicho sea de paso establece una prudente distancia del optimismo setentista del *entre-lugar,* donde Silviano, procura las claves que le permitan intervenir sobre su presente, amenazante pero con líneas de fuga que es necesario indagar, y construye lo que deberíamos definir como una ética de la verdad, fundada en un análisis materialista y genealógico de buena parte de la historia cultural brasileña del siglo XX.

La intervención se completará con la publicación de sus dos primeras novelas, que dialogan con el pensamiento contenido en sus ensayos y lo complementan: *Em liberdade* (1981) y *Stella Manhattan* (1985). La primera, entre otras muchas cuestiones, funciona como

[1] El concepto de especialista va apareciendo bajo diferentes figuras en distintos ensayos de Silviano Santiago, "O teorema de Walnice e a sua recíproca" *(Vale quanto pesa)* y "Prosa literária atual no Brasil" *(Nas malhas da letra),* entre otros.

[2] Silviano Santiago dirigió la colección, compuesta de tres volúmenes, titulada *Interpretes do Brasil.*

crítica a una literatura elíptica y paródica. Figuras retóricas predominantes en la tradición instaurada por la vanguardia brasileña de los años veinte, y leídas, en algunos de los ensayos de Silviano, a partir de la figura de lector que presuponen, culto, de elite; y de los efectos destructivos que generan sobre la tradición en la que se insertan. Por contraposición, *Em liberdade* es una máquina ficcional fundada en el *pastiche* y en un uso estratégico de la redundancia como crítica de la elipsis. Sin embargo, y este es el punto que me interesa abordar, *Em liberdade* escenifica los dilemas del intelectual brasileño, imaginando las notaciones que Graciliano Ramos habría realizado en un diario íntimo inmediatamente después de su liberación, su relación con el Estado, y su rol como intelectual. En verdad *Em liberdade,* y esta es una de sus grandes operaciones, atribuye a esta decisión, transformarse en funcionario público en el marco de un gobierno autoritario como el de Gétulio Vargas, un carácter dilemático que dicha decisión parecía no revestir para los estudios críticos realizados hasta aquel momento. El dilema de Graciliano ilumina los estrechos márgenes de autonomía que poseía, y posee, un intelectual brasileño y latinoamericano. Posteriormente *Stella Manhattan* enfoca los años sesenta y setenta para describir una microfísica del poder, que indaga en los pliegues de la militancia de izquierda de aquel período, y descubre a través del machismo y la homofobia de la que es objeto XX, las frecuentemente solapadas potencias autoritarias y fascistas que puede albergar toda utopía.

De ese conjunto de textos, quisiera concentrarme en la revisión crítica a la que es sometido el modernismo artístico brasileño de los años veinte y treint*a;* y en la reflexión que Silviano realiza sobre la militancia y las producciones culturales de los años sesenta. Sin embargo, no es mi objetivo describir, una vez más[3], la imagen del modernismo que surge de ese abordaje, ni tampoco analizar literariamente sus producciones literarias. En lugar de ello, buscaré determinar las operaciones críticas puestas en juego en las revisiones, es decir qué tipo de herramientas analíticas propone y utiliza Silviano; y ofreceré algunas características en torno a qué modelos de intelectual, de escritor, de ficción y de lector emergen de sus textos. Definir el primer punto y caracterizar el segundo permitirá delinear el particular pensamiento que sobre la democracia, que en definitiva constituirá su ética y su intervención, construye Silviano durante los años ochenta.

[3] Destaco especialmente "Leituras da dependência cultural" de Eneida Leal Cunha, publicado en *Navegar é preciso, viver,* Niteroi, EDUFF, 1997; y "Márioswald pós-moderno" de Eneida Maria de Souza, publicado en *Leituras críticas sobre Silviano Santiago,* Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008.

Tal intelectual, qual leitor

En marzo de 1971, en su ensayo "O entre-lugar do discurso latino-americano", y pese al tono derridiano del mismo, Silviano culminaba con una cita de Louis Althusser[4]. La referencia, diez años después, sonará cuanto menos curiosa, teniendo en cuenta que Althusser es el teórico de la ideología y de los aparatos ideológicos del Estado, y que Silviano se propone, como una de sus tareas más imperiosas durante los años ochenta, desmontar la relación necesaria entre ideología y alienación, y circunscribir la acción todopoderosa de la ideología.

Para llevar adelante su tarea, Silviano producirá dos operaciones. La primera consiste en la desactivación del concepto de alienación, aun operativo para una zona de la crítica literaria y cultural representada, entre otros por Roberto Schwarz[5], que lo utilizaban como una herramienta interpretativa de la experiencia militante durante los años sesenta, y en general de la historia cultural y política brasileñas. La segunda surge de una reformulación del concepto de ideología que busca privarla de la potencia constitutiva de lo social que poseía, por ejemplo, para Althusser[6]. La ideología para Silviano tendría un efecto reversible y desmontable, y siempre es pensada en relación con la concepción de *poder* que pocos años antes propusiera Michel Foucault[7]. Esta perspectiva analítica, la de una ideología reversible y desmontable, tiene un doble efecto: le permite no dejar de tener un pensamiento sobre el Estado, sobre las distorsiones producidas por sus aparatos ideológicos, pero también sobre la potencialidad de intervención positiva que desde el Estado se puede realizar. Quisiera enfatizar este último aspecto: Silviano Santiago no es un intelectual antiestatal, ni un intelectual indiferente al Estado, es un intelectual crítico del Estado[8]. Por otra parte, la articulación con la categoría de *poder* permite que sea capaz de detectar su funcionamiento en espacios recónditos, y hasta ese momento no sometidos a crítica. Como de alguna manera fue anticipado, su revisión del modernismo estético de los años veinte y treinta, y de la militancia de izquierda de los años sesenta, pero también su producción ficcional, descansa en estos usos de la ideología y del poder.

De lo dicho anteriormente se desprende que este constructo abandona las divisiones entre base y superestructura, y que no considera que, aun en pleno funcionamiento, sea enteramente constitutivo de la subjetividad. La distorsión y el autoritarismo, otros nombres posi-

[4] La cita es la siguiente: "Quando lemos Marx, de imediato estamos diante de um leitor, que diante de nós e em voz alta lê [...] lê Quesnay, lê Smith, lê Ricardo etc. [...] para se apoiar sobre o que disseram de exato e para criticar o que de falso disseram..." (p. 26).

[5] Como ejemplo paradigmático se puede citar "As idéias fora do lugar", publicado en *Ao Vencedor as Batatas,* San Pablo, Livraria Duas Cidades, 1981.

[6] A su clásica definición de ideología: "La ideología es una 'representación' de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia" (139), Althusser agrega: "Decimos que la categoría de sujeto es constitutiva de toda ideología, pero agregamos enseguida que la categoría de sujeto es constitutiva de toda ideología sólo en tanto toda *ideología tiene por función (función que la define) la 'constitución' de los individuos en sujetos concretos"* (p. 145); o "Con esta advertencia previa y sus ilustraciones concretas, deseo solamente destacar que *ustedes y yo somos siempre ya sujetos* que, como tales, practicamos sin interrupción los rituales del reconocimiento ideológico que nos garantizan que somos realmente sujetos concretos..." (p. 146); o aun "Sugerimos entonces que *la ideología 'actúa' o 'funciona' de tal modo que 'recluta' sujetos entre los individuos (los recluta a todos*), o 'transforma' a los individuos en sujetos (los transforma a todos) (p. 147). Véase, Louis Althusser, "Ideología y aparatos ideológicos de Estado", Slavoj Žižek (comp.), *Ideología. Un mapa de la cuestión,* Buenos Aires, F.C.E, 2005. Las cursivas son mías.

[7] Aunque Michel Foucault no

bles para la ideología y el poder, son estados contingentes e históricos, aunque no estén completamente determinados por la contingencia y la historia. Es decir, a las grandes tendencias históricas, el autoritarismo del Estado Novo por ejemplo, siempre es posible oponerle movimientos estratégicos contrahegemónicos. Aquí cabe realizar una aclaración importante a fin de establecer diferencias con un pensamiento que se podría definir, a grandes rasgos, como postestructuralista, que imagina todo movimiento contrahegemónico como necesariamente molecular. La contrahegemonía en Silviano puede adquirir características tanto moleculares como molares, y de hecho las adquiere siendo constitutivo de su pensamiento, sobre ello volveré más adelante[9]. Silviano es un intelectual que piensa contra y con el Estado.

Sus análisis del modernismo brasileño hacen visible la formación de una distorsión. Se trata, en efecto, de la captura y el análisis de determinados momentos en que ciertos intelectuales declinaron su relativa y precaria autonomía para acceder a los beneficios del empleo público. Decisiones, y esta palabra en Silviano adquiere en algunos momentos ribetes casi sartreanos, que ideológicamente afectaron la vida cultural del país hasta al menos mediados de los años sesenta del siglo pasado. Por otra parte, sus análisis de las producciones literarias autodefinidas como "comprometidas" indagan en el funcionamiento de un poder capilar, activo por fuera de los aparatos estatales. Su objetivo, en ambos casos, se cumple mediante un trabajo genealógico y materialista, que no sólo indagará en orígenes grises e insignificantes, tal como vía Nietzsche nos propone Foucault, sino que nos revelará la otra fase de algunos nombres significativos para la historia cultural brasileña del siglo XX, parafraseando a Silviano, a cada Marx le descubre un Proust[10]. En efecto, en lugar de analizar la historia monumental[11], analiza la trayectoria de un libro, *Macunaíma*[12]; en lugar de analizar la *Revista de Antropofagia* o *Klaxon* analiza los debates en la revista *Lanterna verde*[13]; en lugar de analizar la macropolítica de Gétulio Vargas, analiza el libro publicado por Virgínio de Santa Rosa *O sentido do tenentismo* (1933)[14], en lugar de analizar la construcción del Ministerio de Educación se refiere al predio en el cual ese ministerio estaba emplazado[15], en lugar de escribir sobre el encarcelamiento de Graciliano, lo hace sobre su libertad.

En este recorrido por la historia brasileña, el interprete de Brasil que es Silviano parece sacar a la luz una serie acumulada de catástrofes: la connivencia del intelectual con el Estado, el autoritarismo inherente

haya elaborado una teoría sistemática del poder, parto de la base de los análisis microfísicos del poder, el asilo, la cárcel, la confesión, que configuran una concepción capilar e individualizante del poder por sobre una concepción únicamente estatalista.

[8] Un buen ejemplo de ello es lo que Silviano sostiene respecto del Partido de los Trabajadores (PT): "O surgimento do Partido dos Trabalhadores na década de 70, sua aliança com os movimentos sociais das minorias e sua possível absorção de facções que defendem a ecologia, não é apenas signo de mais uma dissidência interna no chamado Partidão, como tantas outras no passado. É antes a necessidade de um novo programa de participação política para o campesinato e os trabalhadores urbanos, afinado com os novos tempos negros dos desmandos do poder por estas terras. Não se trata de lutar apenas contra o poder burguês sob a sua forma de centralização burocrática, legislativa e jurídica; a luta é e deve ser mais ampla, pois o poder toma as mais inusitadas formas no cotidiano do cidadão, sub-repticiamente gerando- a partir da negação da *diferença* – forças repressoras que visam à uniformidades (racial, sexual, comportamental, intelectual, etc.). Como crítico del estado se puede leer "Arrumar a casa, arrumar o país", en "Poder e alegria. A literatura brasileira pós-64 – Reflexões" *(Nas malhas da letra).*

[9] Con molar y molecular me refiero a los conceptos acuñados por Gilles Deleuze y Félix Guattari, desarrollados extensamente en *El Antiedipo*. *Capitalismo y esquizofrenia.* Allí, las formaciones molares son unificadoras y pertenecen a grandes conjuntos como un organismo social, las formaciones moleculares constituyen, en el marco de las formaciones molares, zonas de fuga.

[10] La referencia a Marx y a Proust se encuentra en el ensayo "Vale quanto pesa (A ficção brasileira modernista)" *(Vale quanto pesa),* y Silviano la utiliza para pensar, en los escritores del modernismo brasileño, una vertiente comprometida, social, y una vertiente rememorante, que recupera vivencias de la elite a

a una concepción de alta cultura, la concepción de un lector que la literatura comprometida considera alienado, el elitismo hermético de la vanguardia de los años sesenta. Sin embargo, la acción es posible y la democracia que se avecina en Brasil abre, una vez más, una oportunidad para modificar el rumbo de tendencias históricas afincadas a lo largo del siglo XX. Además de las numerosas producciones literarias que Silviano rescata como valiosas de su propio presente[16], se percibe su confianza en la capacidad de actuar en el plano de las prácticas, basado, tal como se anticipó, en la concepción de una estructura social mucho más dinámica que la que piensan por ejemplo Michel Foucault[17] o el brasileño Sérgio Miceli[18]. Ese dinamismo es perceptible en la concepción que Silviano tiene de los actores sociales y de la subjetividad. El sujeto —desdoblado alternativamente en "intelectual", "ciudadano", "lector" o "público"— posee no sólo un poder de resistencia, esta sería una postulación típicamente foucaultiana, sino también un poder de acción positivo y propositivo, resultado de sus propias prácticas y tradiciones. Sin embargo, pese a lo que pueda suponerse, Silviano no desarrolla conclusiones "optimistas", ese sujeto se encuentra siempre en el marco de una estructura que, aunque no omnipotente, tiende a sojuzgarlo, tanto desde el Estado como desde el mercado, tanto desde los Aparatos Ideológicos del Estado como desde la industria del entretenimiento. La categoría de sojuzgamiento parece ocupar el lugar de la alienación, y la estrategia de resistencia y de proposición requiere siempre organización, pasión y astucia.

Quisiera tomar como ejemplo de esto que acabo de proponer a la novela *Em liberdade*. En primer lugar, considero que no hay un fundamento mesiánico en la intervención de Silviano al escribir *Em liberdade* —como si lo propone la lectura de Idelber Avelar— ni en la intervención de Graciliano al escribir el relato de Cláudio Manuel da Costa. La intervención historiográfica, aunque es un primer paso, no va a cambiar nada por sí misma. Ni en la reescritura de la historia que Graciliano hace de Cláudio Manuel da Costa ni en su apreciación sobre el futuro hay lugar para el optimismo. La última entrada del diario así lo atestigua: "Fui buscar Heloisa hoje no casi. Veio com as nossas duas filhas menores. Não sei como vamos todos a caber no exíguo quarto da pensão". Por otra parte, el epígrafe inicial de la novela, firmado por Adorno, constituye un alerta -nadie menos voluntarista que Adorno para pensar las dificultades de una transformación social-, y una pista de lectura. El fragmento[19] forma parte de la Introducción

la que pertenecen. El fragmento en el que aparecen Marx y Proust es el siguiente: "De maneira surprendeente, o texto de Drummond dramatiza a oposição e a contradição, dentro da elite pensante brasileira, entre Marx e Proust, ou seja, entre a almejada revolução político-social, instauradora de uma nova ordem universal e nacional, ejemplificada pelos poemas de *A Rosa do Povo*, e o apego aos valores traicionáis do clã familiar dos Andrades, os seus valores económicos e culturáis, como é visible em *Boitempo* e *Menino Antigo*" (p. 31)

[11] Utilizo el concepto que Nietzsche desarrolla en sus *Segundas consideraciones intempestivas*, donde distingue tres tipos de historia: una monumental, una anticuaria y una crítica.

[12] En "História de um livro", *Nas malhas da letra,* Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

[13] En "Fechado para balanço (Sessenta anos de modernismo)", *Nas malhas da letra.*

[14] Idem.

[15] En "A permanência do discurso da tradição no modernismo", *Nas malhas da letra.*

[16] La lista es extensa pero se puede mencionar a João Gilberto Noll, Ana Cristina Cesar, Adão Ventura y José do Patrocínio, entre muchos otros.

[17] Si bien Foucault ha sostenido que "las relaciones de poder suscitan necesariamente, reclaman a cada instante, abren la posibilidad de una resistencia; porque hay posibilidad de resistencia y resistencia real, el poder de aquel que domina trata de mantenerse con tanta más fuerza, tanta más astucia cuanto mayor es la resistencia". Edgardo Castro, *El vocabulario de Michel Foucault,* Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2004: la relación de necesariedad entre poder y resistencia, o entre estructuras de poder y resistencia se diferencia del modo en que Silviano piensa el poder y la estructura.

[18] Sérgio Miceli produce varios estudios iluminadores aunque parciales, ambas cuestiones son reconocidas por Silviano, para volver a estudiar el modernismo brasileño. Su noción de campo intelectual que utiliza, desarrollada por Pierre Bourdieu, asfixia

que Adorno escribe para su libro *Mínima moralia.* Dicho texto fue escrito por un intelectual en el exilio en un mundo en guerra. La Introducción es un ajuste de cuentas y una relectura del proyecto hegeliano, al que Adorno acusa de haber hipostasiado lo social en detrimento del sujeto. Por ello, *Em liberdade* debe ser leída como una novela de sujetos o de cuerpos/sujetos sin que ello signifique obliterar las fuerzas configuradoras de lo social. Por ello, lo potencialidad revolucionaria, en el caso de Cláudio Manuel da Costa, en el caso de Graciliano, se enfrenta a condiciones materiales y a fuerzas productivas que sólo una militancia organizada y vigilante sobre las fuerzas a las que se enfrenta puede modificar. Ello sin duda no obtura al individuo, que tal como señala Adorno, osa protestar frente a lo indecible, pero lo condiciona a interactuar con otros y a esclarecerse continuamente acerca de las condiciones con las cuales debe lidiar. Como el trapecista que Graciliano recuerda en su entrada al diario del 15 de febrero, el individuo construye un equilibrio siempre inestable, una dialéctica entre lo social y lo individual, el poder de actuar y la impotencia frente al poder.

El margen de acción, por lo tanto, es acotado y a veces se reduce hasta la casi desaparición, y así lo demuestra el Graciliano final de *Em liberdade*, que sin quererlo, pero casi sin opción parece encaminarse a ser otro intelectual cooptado por la maquinaria estatal; y sin embargo, la existencia de esa novela, y de Silviano Santiago escritor de esa novela, nos revela que pese a su estrechez ese espacio existe[20]. Me reservo la cuestión del cuerpo en Graciliano para mencionarlo casi al final de este artículo.

Cuando Silviano reflexiona sobre el lector, las cosas parecen complicarse un poco o requieren de una aclaración extra. Quiero tomar para analizar esta figura un fragmento de su ensayo "O teorema de Walnice e a sua recíproca":

> "ser o principal responsável pelo aprimoramento intelectual de um público cada vez mais amplo, de tal forma que o gradativo acesso deste à cultura não passe pela falsa democracia dos índices de ibope, pela demagogia do Estado ou pelo facilitário dos cursos mobralescos"[21].

El "aprimoramento intelectual" propuesto puede dar lugar a confusiones. ¿En qué consistiría? ¿El sujeto lo necesita porque está, efectivamente, alienado? Entiendo que no, la diferencia entre un "sujeto alienado", entre un sujeto que necesita ser despertado y un público

casi cualquier posibilidad de cambio en los actores sociales –escritores, editores e intelectuales– que lo habitan. Los estudios de Sérgio Miceli son los siguientes: *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)* (1979), *Imagens negociadas* (1996), *Nacional estrangeiro, Historia social e cultural* (2003).

[19] Lo reproduzco en su totalidad en su versión traducida al castellano: "El análisis de la sociedad puede valerse mucho más de la experiencia individual de lo que Hegel hace creer. De manera inversa, hay margen para desconfiar que las grandes categorías de la historia pueden engañarnos, después de todo lo que, en este intervalo de tiempo, se hizo en su nombre. A lo largo de esos ciento cincuenta años que pasaron desde la aparición del pensamiento hegeliano, es al individuo al que le cupo una buena parte del potencial de protesta. No pretendo negar lo que hay de objetable en tal empresa [...] No llegaba, entonces, a confesar el peso de las responsabilidades del que no escapa quien, delante de lo indecible que fue perpetrado colectivamente, osa todavía hablar de lo individual". Theodor Adorno, *Minima moralia*, Madrid, Taurus, 2001.

[20] En este sentido, sostiene Silviano en "Poder e alegria. A Literatura brasileira pós-64 – Reflexões" *(Nas malhas da letra):* "Colocar corretamente a questão do poder (e isso foi o que o melhor da produção literária fez) já é investir contra os muros que se ergueram impedindo que o cidadão raciocinasse e atuasse, constituísse o seu espaço de ação e levantasse a sua voz de afirmações. É orientar, pois, o país para uma necessária democratização, ainda que esta tenha chegado só sob forma institucional" (p. 20)

[21] Y a ello agrega: "Trata-se, antes de mais nada, de configurar uma faixa de público que não está satisfeita com os padrões erigidos pelas leis de mercado durante o auge do consumismo e da repressão. Esta faixa estaria interessada em algo diferente, desde que este algo não fosse hermético à sua capacidade de apreensão" (p. 74) *(Vale quanto pesa).*

que necesita un desarrollo intelectual no es una diferencia de grado, en verdad supone un hiato entre una concepción que se basa en la pedagogía –la de la literatura comprometida, por ejemplo– y una concepción que imagina un lector potencialmente capaz. Más que de falsa conciencia, la figura del lector –pero también la del ciudadano, la del sujeto– es la de alguien *sojuzgado*, "privado de", privado de educación, privado de oportunidades, privado de empleo, pero capaz de, teniendo a mano las posibilidades y las condiciones necesarias, mejorar y discernir[22]. Se trata entonces de poner en práctica estrategias que permitan afinar su discernimiento, y la literatura sería una de ellas, partiendo de la base de que ese discernimiento ya existe. El concepto que puede iluminar lo que estoy intentando señalar es el de "procesos de subjetivación. Acoto aquí una caracterización adicional: Silviano apuesta por lo molar y molecular, y por la subjetivación y desubjetivación.

[22] Esta concepción del sujeto es radicalmente diferente a la sostenida por Michel Foucault, pienso más bien una aproximación, aunque con muchos matices, a la concepción que del espectador nos propone Jacques Rancière en El espectador emancipado.

De dicha concepción del lector/sujeto/ciudadano subjetivable, emerge, ahora sí, una figura de intelectual que no se condice ni con la clásica figura del portavoz del pueblo o de la sociedad, ni tampoco con la un intelectual de vanguardia cuya obra mime un hermetismo difícilmente legible. La figura emergente es compleja, compuesta de, al menos, dos partes que voy a procurar describir. En primer lugar, Silviano coloca al intelectual en una zona específica dentro del cuerpo social, pertenece al grupo de los *especialistas*, y esa competencia, en el caso de un crítico poder decodificar más fácilmente los discursos[23], lo dota de una responsabilidad frente al lector. En este sentido, son frecuentes sus apelaciones a la responsabilidad. Partiendo de la premisa de que "a uma concepção elitista de arte alia-se uma visão pessimista do público", sostendrá que:

> "Arriscando-se pela ficção, o artista explora e remexe forças conservadoras e repressivas –micro-estruturas de poder- tao eficientes no proceso de silenciamiento geral quanto ainstancia de poder central"
>
> "O objeto libro – que veicula a ficçao escrita na sociedade occidental – poderia assimdesprender-se da clase que normalmente o consomé – as elites letradas - e percorrer umcaminho menos arrogante dentro do panorama cultural brasileiro"[24].

[23] Respecto de ello sostiene Silviano: "O conhecimento literário se traduz, de maneira simplificada, por uma capacidade de descodificar e operacionalizar criticamente, isto é, com rigor, firmeza e autocrítica, o instrumento social por excelência, a linguagem", in "A literatura e as suas crises" *(Vale quanto pesa),* p. 132.

Su apelo es por la profesionalización del escritor, que no confunde con un "escritorprofesional". El primero sería un escritor que

[24] La reflexión de Silviano es múltiple, ver "Repressão e censura no campo das artes na década de 70" *(Vale quanto pesa),* "O teorema de Walnice e a sua recíproca" *(Vale quanto pes*a), "A literatura e as suas crises" *(Vale quanto pesa),* "Uma ferroada no peito do pé (Dupla lectura de Triste Fim de Policarpo Quaresma)" *(Vale quanto pesa),* "Fechado

para balanço (sessenta anos de modernismo)" *(Nas malhas da letra).*

busca mejorar su oficio en tanto escritor, el segundo sería alguien que depende enteramente del mercado en el sentido de escribir de acuerdo a lo que éste dicte. El primero depende del mercado en un sentido económico, el segundo depende del mercado, además de en un sentido económico, en un sentido simbólico. El primero puede llegar a influir en el mercado, a trabajar contra el mercado, el segundo es resultado del mercado.

El otro aspecto que completaría la figura del intelectual surge, precisamente, a partir de la crítica de su figura como portavoz. En su ensayo "Vale quanto pesa (A ficção brasileira modernista) la novela *Grande Sertão: Veredas* es mencionada como una de las primeras ficciones capaces de hacer escuchar la voz del otro, en lugar de hablar por el otro[25]. En efecto, la novela propone la historia, narrada en primera persona, del jagunzo Riobaldo. La propia escena de la novela ratifica esta operación pues si el que habla es Riobaldo, quien escucha es un doctor. En un texto posterior, "As ondas do cotidiano", pero que también forma parte del libro *Vale quanto pesa*, Silviano refuerza la composición de esta nueva figura al mencionar la experiencia de Michel Foucault con el Grupo de Información sobre Prisiones (GIP), que procuraba, más que representar a los prisioneros, hacer escuchar su voz.

[25] La lista de ficciones que permiten escuchar la voz del otro que propone Silviano en su artículo es la siguiente: *A pedra do reino* de Ariano Suassuna, en *Os sinos da Agonia* y *Novelário* de Autram Dourado, *A hora da estrela* de Clarice Lispector.

Margen acotado de acción como resultado de una apreciación no voluntarista de la realidad, preocupación por afinar tanto los instrumentos críticos como literarios a efectos de lograr una mayor competencia y eficacia en su labor profesional, y un oído atento que permita escuchar la voz del otro, tal como Silviano escuchó la voz de Graciliano, serían los componentes de la figura del intelectual que Silviano reclama y va construyendo para sí.

La caderneta de Silviano

Las tradiciones intelectuales y literarias en las que ha ido inscribiéndose Silviano Santiago son múltiples, la deconstrucción derridiana, los estudios culturales, la literatura de André Gide o de Mário de Andrade, por citar solo unas pocas. Yo quisiera aislar dos de los nombres que con más insistencia atraviesan sus libros de ensayos de los años ochenta: Euclides da Cunha y Lima Barreto, escritores que no habían lo suficientemente reconocidos por la generación modernista. Considero que con ellos Silviano completa la ética de la verdad que he

tratado de describir, y su también estética, que busca evitar las trampas del elitismo sin caer en los designios del mercado. En "Fechado para balanço (sessenta anos de modernismo), Silviano destaca la *caderneta* de Euclides. Es allí, en esa suerte de diario de viaje, y en contacto con la realidad concreta de Canudos, que Euclides comienza a cambiar su opinión sobre el proyecto republicano. Testigo diario de la campaña militar contra Canudos, su sistema de pensamiento positivista y republicano se transforma radicalmente y es capaz de percibir la masacre que allí se está llevando a cabo. No es casual que el Graciliano de *Em liberdade* vuelque sus reflexiones en un diario, al igual que Euclides, y que a través de esas notaciones sea capaz de observar una cotidianeidad transformadora de su propia subjetividad. Extendiendo esta apreciación, podríamos decir que la *topocrítica* de Silviano se alimenta también de la forma de la digresión, que sus ensayos suelen poseer. Al leerlos, su argumentación fluctuante y entrecortada transmite la sensación de que siempre es posible producir movimientos de rectificación y transformación del pensamiento. Me atrevería a sostener que los ensayos de Silviano son una de las versiones posibles de su diario íntimo. Lima Barreto, en cambio, es sobre todo la posibilidad de una literatura popular, el diestro manejo de la redundancia, la conquista del lector no especialista. Tareas todas que Silviano se ha ido proponiendo en sus ficciones.

A diferencia del giro melancólico que a partir de los años setenta fue tomando pacientemente el cuerpo de la crítica, Silviano se instala en los años ochenta como un intelectual al que resultaría difícil definir como apocalíptico, sin que ello signifique colocarlo en el lugar de los integrados. Quiero destacar un aspecto de sus novelas que problematizan este esquema. Su Graciliano representa los dilemas del intelectual que se encamina, tal como afirmamos, a convertirse, en funcionario público, con todas las implicaciones que ello tuvo en un país como Brasil, pero también es la recuperación de la potencia de un cuerpo. Como apunta el propio Graciliano:

> "Encontrei a paixão como meta da minha situação significativa no mundo. Paixão em todas as direções e por todos os lados. Saber que o meu corpo se deixa atrair por tudo o que me cerca no cotidiano".

En *Stella Manhattan*, al mapeo de una microfísica del autoritarismo de izquierda, se suma la doble vida de Eduardo da Costa e Silva,

prolijo empleado del Consulado de Brasil en Nueva York y Stella Manhattan en su vida privada, una *loca* que a través de su performance pone en escena la pasión como uno de los afectos en que no es posible medir la utilidad. Cuerpo, pasión, transgresión y desperdicio son entonces las otras categorías que Silviano hace funcionar en el plano de una zona que sin ser pública, tampoco es estrictamente privada, y en una temporalidad que es la del presente.

Para culminar, quisiera citar al propio Silviano en un breve texto que funcionó como presentación de la edición argentina de *Stella Manhattan*. Refiriéndose a los personajes de la novela sostiene:

> "Los personajes de Stella Manhattan no pasarían por el proceso clásico de caracterización. No tendrían identidad fija; cada uno, a su manera, sería múltiple. Todos hechos de vestigios del pasado y de flechas que apuntaban hacia un futuro más apasionante y justo. Cada uno podría tener dos o más nombres. Uno, reguero de pólvora, y el otro indicativo de dirección. Eduardo da Costa Silva es Stella Manhattan. Es él y ella. Cada personaje tendría el formato y la forma de una bisagra. Sin bisagras, puerta y ventana son paredes. Eduardo es Eduardo. Gracias a las bisagras, las puertas y ventanas se abren y conducen a otras habitaciones, paisajes, seres humanos y mundos. Eduardo es Stella Manhattan".

La astucia de Silviano proviene de esa bisagra que le permite navegar en las tempestades de la sociedad y en las aguas profundas de un goce siempre "afirmativo e alegre, sem os grilhões do pesadelo histórico e sem as correntes do estigma cotidiano"[26]. Ese pasaje, quiero advertir, se da no únicamente entre Eduardo da Costa e Silva y Stella Manhattan, sino más bien entre el intelectual Graciliano Ramos y la *loca* Stella Manhattan. Esas dos novelas pueden ser leídas en serie y como una bisagra que conecta ese doble universo. Por ello, la democracia para Silviano debe ser capaz de albergar ese doblez entre lo que debe conquistarse como derecho amparado por la ley, y lo que debe mantenerse en el espacio de lo indefinido y de lo ambiguo, porque hay potencias, prácticas y goces que florecen con más fuerza en la penumbra. La democracia, o como afirma Silviano "uma democracia socialista", no solo debe contener tal doblez, es ese doblez.

[26] In "As ondas do cotidiano", *Vale quanto pesa*, op. cit., p. 157.

Por una crítica cosmopolita*

Denílson Lopes**

Antes que pensar en una genealogía que lleve a mapear los impases del mestizaje y el sincretismo, busco sobre todo un diálogo con el presente y con los contemporáneos, base de un proyecto para paisajes transculturales, capaz de proponer tanto una lectura estética como cultural de obras artísticas, productos culturales y procesos sociales.

En 1978, Silviano Santiago publica su primera colección de ensayos *Uma Literatura nos Trópicos* y la segunda edición del libro de poemas *Crescendo durante a Guerra numa Província Ultramarina.* En esta publicación simultánea, tal vez debido al azar, los dilemas del entre-lugar presentados en el ensayo-manifiesto de *Uma Literatura nos Trópicos,* también se encuentran interconectados en las memorias flashes de los años 30 y 40, de forma indisoluble y sutil, escritura y ficción. Como recuerdan Wander Melo Miranda y Ana Gazzola en la introducción a *The Space in Between. Essays on Latin American Culture*[1], las ficciones de Silviano Santiago pueden ser entendidas como suplementos de lo que fue dejado abierto en sus ensayos. ¿Cómo entender su lectura deconstructora y singular del canon de la literatura moderna brasilera, de Machado de Assis a Clarice Lispector, pasando por los modernistas, sin tomar en consideración su novela *Em Liberdade,* en la que reflexiona sobre el intelectual en tiempos autoritarios? Ciertamente su interpretación de América Latina se enriquecería al leer en conjunto y en pie de igualdad, la novela *Viagem ao México* y su reciente estudio sobre Octavio Paz y Sérgio Buarque de Hollanda, *Las raíces y el laberinto de América Latina*[2].

Lo mismo se presenta con el entre-lugar. Es importante que ensayo y ficción dialoguen. Si Ítalo Moriconi, en conferencia, consideró el entre-lugar como una categoría vacía para ser llenada por sus discípulos, sería interesante pensar también cómo el propio Silviano Santiago la desdobló y la incorporó.

No obstante, en tiempos en que espectros del neo-populismo nacionalista reaparecen, es importante recordar que Silviano Santiago

* Traducción de Stella Rodriguez. Revisión a cargo de Mary Luz Estupiñán y Raúl Rodríguez Freire.

** Profesor de la Escuela de Comunicación de la Universidad Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), investigador del CNPq, autor de *No Coração do Mundo: Paisagens Transculturais* (Rio de Janeiro, Rocco, 2012), *A Delicadeza: Estética, Experiência e Paisagens* (Brasília, EdUnB, 2007), *O Homem que Amava Rapazes e Outros Ensaios* (Rio de Janeiro, Aeroplano, 2002), *Nós os Mortos: Melancolia e Neo-Barroco* (Rio de Janeiro, 7Letras, 1999), co-organizador de *Imagem e Diversidade* Sexual (São Paulo, Nojosa, 2004), *Cinema, Globalização e Interculturalidade* (Chapecó, Argos, 2009) y organizador de *O Cinema dos Anos 90* (Chapecó, Argos, 2005) (noslined@bighost.com.br)

[1] Wander Melo Miranda y Ana Lúcia Gazzola, "Introduction", Silviano Santiago, *The Space in Between. Essays on Latin American Culture,* Durham, Duke University Press, 2001, p. 2.

[2] Silviano Santiago, *Las raíces y el laberinto de América Latina,* trad. Mónica González, Buenos Aires, Corregidor, 2013 [en portugués, 2006].

se inserta en un camino silenciado una generación anterior, más preocupada por la cuestión nacional, pero que también indicaba otras posibilidades que incluso ella poco surcó:

> "Sabemos, pues, que somos parte de una cultura más amplia, de la cual participamos como variedad cultural. Y que, al contrario de lo que suponían a veces ingenuamente nuestros abuelos, es una ilusión hablar de eliminación de contactos e influencias. También porque, en un momento en que la ley del mundo es la interrelación y la interacción, las utopías de la originalidad aislacionista no subsisten más en el sentido de actitud patriótica, comprensible en una fase de formación nacional reciente, que condicionaba una posición provinciana y umbilical"[3].

Si en "Entre-lugar del Discurso Latinoamericano", emerge como categoría de un cuadro político de los años 60 en los que "hablar, escribir, significa: hablar contra, escribir contra"[4], como respuesta a un silencio deseado por el imperialismo cultural que nos redujera apenas a lectores, comentadores y consumidores pasivos; en *Atração do Mundo,* conferencia presentada en 1995 y publicada en 2004 en *O Cosmopolitismo do Pobre,* el entre-lugar gana nuevos matices para presentar los dilemas del intelectual, entre el cosmopolitismo y el nacionalismo, entre Joaquim Nabuco y Mario de Andrade, sin considerar un deslumbrado al primero, ni un provinciano al segundo. De forma rica y conflictiva, los dos viven experiencias intercaladas, aunque distintas, que nos asombran y nos constituyen hasta hoy. En una sociedad de excesos de información, imágenes y discursos, no es suficiente hablar, ya sea porque ni lo local ni lo nacional son garantías de un posicionamiento crítico, o porque en medio de la abundancia de mercancías, el problema no es el de hablar, sino no el de ser oído, leído, comprendido más que visto o mencionado.

Por lo tanto, el entre-lugar apenas se relaciona con una experiencia de intelectuales; más bien implica una redefinición de lo nacional. Diferente de la posición de Roberto Schwarz, para quien la discusión de lo nacional se da sobre todo y exclusivamente a partir de los "intereses de clase social"[5]. Desde los años 70, Silviano Santiago viene contribuyendo para una ampliación del sentido de nación, incluyendo decisivamente, en el caso brasileño, la cuestión étnica, sobre todo del indio y del negro. Más que temas menores, como los consideró la izquierda tradicional, o identidades estrechas que pudieran interesar

[3] António Cândido, "Literatura e Subdesenvolvimento", *A Educação pela Noite e Outreos Ensaios,* São Paulo, Atica, 1987, p. 154.

[4] Silviano Santiago, "El entre-lugar del discurso latinoamericano", *Una literatura en los trópicos. Ensayos de Silviano Santiago,* edición y traducción Mary Luz Estupiñán & Raúl Rodríguez Freire, Concepción, Escaparate, 2012, p. 19.

[5] Eneida Leal Cunha, "Leituras da Dependência Cultural", Maria de Souza Eneida y Wander Melo Miranda (orgs.), *Navegar é Preciso, Viver. Escritos para Silviano Santiago,* Belo Horizonte, UFMG, 1997, p. 132.

sólo a grupos específicos, estas experiencias redimensionan nuestra historia y nuestro presente. "Evitar el bilingüismo significa evitar el pluralismo religioso y significa imponer también el poder colonialista"[6]. De esa forma, por un lado, la nación no es pensada como totalidad ni como sistema, enfatizando las múltiples exclusiones en su proceso de construcción, bien como crítica a la praxis del progreso que "da subempleo a las minorías (…); [pero no les da] concientización sociopolítica"[7]. En "A pesar de dependiente, universal", escrito originalmente en 1980 y publicado en *Vale Quanto Pesa* (1982), el autor sintetiza: "Ni manual populista, ni folclore *curupira* —he ahí las polarizaciones que deben ser evitadas por el bien de un socialismo democrático. Ni el paternalismo, ni el inmovilismo"[8].

A partir del entre-lugar, podemos también entender que la exclusión del indio y del negro, se traduce en el plano nacional en una posición eurocéntrica que le da la espalda a África e Hispanoamérica. El entre-lugar desterritorializa lo nacional, como los brasileros en Nueva York, de *Stella Manhattan* y tantos otros personajes en tránsito por las Américas en los cuentos de *O Banquete* y de *Histórias Mal Contadas*, componiendo una verdadera genealogía de una diáspora brasileña *[tupiniquim]* que se afirma en los últimos 10 años. Reflexión que encuentra eco y diálogo en el ensayo que da nombre al libro *O Cosmopolitsmo do Pobre* (2004), enfocándose no sólo en los intelectuales, sino también en las solidaridades transnacionales creadas a partir de migraciones de trabajadores, movimientos sociales y ONGs, para quienes la cultura no es meramente una mercancía, sino un recurso para el desarrollo económico integrado a la constitución de ciudadanía, para usar los términos de George Yudice en *A Conveniência da Cultura (2005*). Esta redefinición de la nación ocurre también por una percepción extraña y extranjera de lo que es vivir en Brasil, a partir de sus múltiples márgenes y fronteras.

También es a partir del entre-lugar que podemos incluir la experiencia gay en este redimensionamiento de la nación[9], tratando su invisibilidad histórica no sólo como represión sino también de ambigua resistencia a partir de una afectividad entre hombres como lugar del habla sobre el mundo. Militancia sutil que reconstruye las estrategias de confrontación, evitando guetos y buscando el diálogo entre los diversos sujetos de una esfera pública más amplia, como bien lo discutió en "El homosexual astuto"[10], ensayo incluido en *O Cosmopolitismo do Pobre,* y que puede ser mejor entendido cuando es leído en conjunto

[6] Santiago, "El entre-lugar del discurso latinoamericano", *Una literatura en los trópicos,* op. cit., p.

[7] Silviano Santiago, "A pesar de dependiente, universal", *Una literatura en los trópicos,* op. cit., p. 103.

[8] Ibid., 103. *Curupira* es un ser sobrenatural de la mitología tupi. Guardián del bosque que toma la forma de un chico de cabello verde llameante, cuya característica más sorprendente es que los pies están invertidos hacia atrás *[e.].*

[9] Karl Posso, *Artful Seduction. Homosexuality and the Problematics of Exile,* Oxford, Oxford UP, 2003; Fernando Arenas, *Utopias of Otherness,* Minneapolis, University of Minnesotta Press, 2003.

[10] Silviano Santiago, "El homosexual astuto", *Una literatura en los trópicos*, op. cit., pp. 199-211.

con la novela *Stella Manhattan* y los cuentos *de Keith Jarret no Blue Note,* en la búsqueda de una alternativa a la perspectiva norteamericana, sin silenciar las cuestiones de género.

El entre-lugar, sin embargo, no es solo la "ruptura conceptual con la primacía de origen" sin tener en consideración las "relaciones de subordinación efectiva", dentro de una "crítica de carácter filosófico abstracto", para usar las palabras de Roberto Schwarz en "*Nacional por Subtração*"[11]. Lo que está en juego, como afirma Eneida Leal Cunha en "Lecturas de la dependencia cultural", es la diferencia entre la matriz marxista de la crítica de Schwarz, por un lado, y la matriz nietzscheana, así como el pensamiento pos-estructuralista que marcan la mirada de Silviano Santiago, por otro.

[11] Roberto Schwarz, "Nacional por Subtração", *Que horas são? Ensaios,* São Paulo, Companhia das Letras, 1997, pp. 29-48. Este texto fue escrito originalmente en 1986 [r].

Por lo tanto, el entre-lugar no es una abstracción, un no-lugar, sino otra construcción de territorios y formas de pertenecimiento, no es simplemente "una inversión de posiciones" en el cuadro internacional, sino un cuestionamiento de esta jerarquía, a partir de la "antropofagia cultural", de la "traición de la memoria" y de la noción de "corte radical"[12], basadas teóricamente en el simulacro y la diferencia, a fin de proponer otra forma de pensar lo social y lo histórico, diferente de las críticas marcadas por una filosofía de la representación.

[12] Santiago, "A pesar de dependiente, universal", *Una literatura en los trópicos,* op. cit., p. 19-20.

También se trata de otra política y una comprensión de la cultura marcada por una alegría que enfrenta la realidad como ella es, con sus problemas y potencialidades, al contrario del malestar frente a la industria cultural de linaje adorniano que Schwarz cultiva, casi como un *a priori* para la actividad crítica, pero que, en el fondo, revela una dificultad de aprehender de forma compleja la sociedad brasileña, marcada por la emergencia de una cultura de los medios de comunicación y de un proceso de intercambios transculturales nunca vistos en la historia de la humanidad, en la que la dialéctica rarefacta de Paulo Emilio Salles Gomes es insuficiente[13]. En lugar de Adorno, vemos la sombra de Nietzsche, la alegría de la contracultura y del Tropicalismo que enfrenta la realidad en todas sus ambigüedades, atentas a sus discontinuidades y continuidades, en su pregnancia. Esto nada tiene de "alivio proporcionado al amor propio", ni de la "humillación de la copia explícita e inevitable"[14]. Como en la portada de *As Raízes e o Labirinto da América Latina,* el hombre negro trae y acaricia el tiburón, pero también lo mata.

[13] "No somos europeos ni americanos, sino destituidos de cultura original, nada nos es extranjero, pues todo lo es. La penosa construcción de nosotros mismos se desenvuelve en la dialéctica *rarefeita* del no ser y ser otro", Paulo Emilio Sales Gomes, *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento,* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996, p. 90.

[14] Schwarz, "Nacional por Subtração", op. cit., p. 35.

Los escritos de Silviano Santiago redimensionan la tradición intelectual brasileña a partir de un eclecticismo teórico que incorpora

el impacto del pensamiento de Derrida, junto al de Foucault y Deleuze, pasando por el debate sobre la posmodernidad hasta el dialogo fecundo con los Estudios Culturales. Como estrategia, rehúsa quedarse a la sombra de los grandes maestros del pasado, ser comentador bien comportado, evitando su canonización. Silviano Santiago desplaza el pensamiento de estos autores para fuera del canon moderno y los hace vivos, actuantes, políticos. En este sentido, el entre-lugar, podría ser entendido en dialogo con el subalterno de Gayatri Spivak y la poética de relación de Edouard Glissant, estrategias marcadas por un entrecruzamiento teórico y existencial semejante, dentro del cuadro poscolonial posterior a la Segunda Guerra Mundial. La fecundidad del entre-lugar en el cuadro ofrecido por Negri y Hardt a través del imperio que "no establece un centro territorial de poder, ni se basa en fronteras o barreras fijas"[15], está no sólo en contribuir para romper las relaciones unidireccionales entre lo que antes llamábamos metrópoli/colonia, primer mundo/tercer mundo, centro/periferia; pero también pensar resistencias globales. No sólo Eça de Quirós puede ser autor de *Madame Bovary,* podemos, asimismo, leer a Homi Bhabha a partir de Silviano Santiago, identificando no sólo un entre-lugar sino también un "entre-tiempo"[16], donde narrativas y contra-narrativas de nación emergen.

[15] Michael Hardt y Toni Negri, *Império,* Rio de Janeiro, Record, 2004, pp. 12-13.

[16] Homi Bhabha, *O Local da Cultura,* Belo Horizonte, UFMG, 1998, p. 338.

La opción de Silviano Santiago no es la de un sumergimiento conceptual, de naturaleza filosófica, sino tal vez una actitud más productiva; no es la de un teórico sino la de un crítico y lector que sigue los conceptos en la medida en que los propios textos lo solicitan, hace de la conversación una actitud más que intelectual, existencial. Entre la universidad y la escena pública, *intelectual cult* como lo llamó Eneida Souza, *intelectual pop* sin temor del mercado y de la moda como uno de sus herederos, Ítalo Moriconi. *Cult* y *pop.* Estrategia intelectual anfibia del crítico cultural y escritor que seduce públicos diversos, a veces con la carnada-Derrida, a veces con la carnada-culturalista —para citar tan solo dos ejemplos—, y al barajar las referencias, las recrea, dejando de ser derrideano o culturalista; pero tal vez los dos lectores, fieles a sus posiciones intelectuales, puedan salir felices si lo que procuran de manera narcisista es un espejo. Pero por si se permiten otra aventura, verán lo que puede haber de singular en este posicionamiento, que no se coloca en la postura resentida de intelectual periférico aislado, provinciano y auto-referente, ni en la posición del divulgador de novedades de ultra-mar, disciplinado e insípido comentador, epígono sin fuerza propia.

Silviano Santiago salta de una posición a otra, rompiendo expectativas. Como si dijera ¡donde quieres Derrida soy Minas Gerais, donde quieres cultura soy literatura, donde quieres Mario de Andrade soy posmodernidad, donde quieres Borges soy Puig, donde quieres al profesor, soy Lou Reed, Clara Nunes, Antony & The Johnsons! O todo lo contrario y al mismo tiempo. Tránsito entre saberes, lenguajes conceptos y perspectivas teóricas. Trayectoria errática y múltiple entre el deseo de estar en su tiempo y abrir o rehacer tradiciones. El entre-lugar es el espacio concreto y material, político y existencial, local mediático y trasnacional, de afectos y memorias.

En "El cosmopolitismo del pobre," el autor reafirma el movimiento iniciado en su clásico y ya citado "El entre-lugar del discurso latinoamericano", al pensar alternativas a los grandes sistemas totalizantes, homogeneizados y excluyentes, tengan estos los nombres de capitalismo o nación, pero sin perder el posicionamiento y compromiso en un mundo ya entonces pos-utópico, ni caer en el desesperación de la dualidad revolución o barbarie. Walter Benjamin defendía una barbarie necesaria al señalar que:

> "El nuevo bárbaro "no percibe nada duradero. Y precisamente por esta razón va encontrando caminos por doquier. Allí donde otros chocan con enormes murallas o montañas él descubre un camino. Y como ve un camino por doquier, tiene que ir despejando por doquier el camino […] Como ve caminos por doquier, siempre se encuentra en una encrucijada [....]"[17].

Estas disposiciones bárbaras podemos reconocerlas con Negri y Hardt, o por lo menos apostar a que ellas todavía pueden estar "antes y encima de todo en las relaciones corporales y en las configuraciones de género y sexualidad"[18]. Tal vez esta nueva barbarie necesaria esté marcada no tanto por la confrontación, la destrucción y la invasión, sino por el desaparecimiento, entendido no como gesto de abandono o extinción, sino como afirmación frágil y sutil de una voluntad, de un deseo. Desaparecer para pertenecer a un último paisaje:

> "Desde que el paisaje es paisaje, deja de ser un estado del alma […] Que los Dioses todos me conserven, hasta la hora en que cese este mi aspecto de mí, la noción clara y solar de la existencia externa, el instinto de mi no importancia, la comodidad de ser pequeño y de poder pensar en ser feliz"[19].

[17] Walter Benjamin citado en Hardt y Negri, *Império,* op. cit., p. 235. [Los revisores de la traducción, han considerado citar desde la traducción directa del alemán, para no perder demasiado la potencia de las palabas de Benjamin: "Imágenes que piensan", *Obras IV,* 1, Madrid, Abada, 2010, p. 347].

[18] Hardt y Negri, *Império,* op. cit., p. 235.

[19] Bernardo Soares, *Livro do Desassossego,* vol. I, Lisboa, Ática, 1992, pp. 36-37.

El si nietzscheano evocado antes como afirmación, y también como pregunta, nos condujo a la disolución en la multitud. No necesitamos esperar por los bárbaros, como en el conocido poema de Konstantin Kaváfis. Los bárbaros están entre nosotros y, sí, ellos son una solución.

En tiempos difíciles, como el nuestro, sin revolución, mas no sin esperanzas, en que cinismo y escepticismo aparecen como estrategias inmovilizadoras, disfrazadas de actitudes críticas, leer a Silviano Santiago continúa siendo una referencia para realizar una política del fragmento y de la diversidad. No leer con (por dentro o en compañía), ni leer contra, leer entre lo que posibilita movimientos, desplazamientos, infidelidades, aproximaciones y alejamientos.

En medio de este viaje por textos y recuerdos, me gustaría, a partir del entre-lugar, privilegiar en los escritos de Silviano Santiago, no tanto la crítica cultural y literaria brasileñas, sino una reflexión que contribuya a la formación de objetos transnacionales. El entre-lugar es, por lo tanto, nuestra puerta de entrada para la formulación de paisajes transculturales y del diálogo entre América Latina y Extremo Oriente, al que, por cierto, me gustaría dedicarme en los próximos años.

El entre-lugar es la respuesta teórica y política a la construcción de nación como sistema orgánico dentro de una historia lineal. Espacio de tránsitos entre tiempos, culturas y lenguajes. El entre-lugar constituye un importante paso en la implosión de la dialéctica y/o dualidad entre arte y sociedad, al ir más allá de los estudios de representaciones sociales, radicalizando las aperturas realizadas por el debate sobre articulaciones, mediaciones y circuitos, en un flujo de discursos e imágenes que transitan social y temporalmente. Los paisajes transculturales son todavía una alternativa historiográfica y crítica a la naturalización de historias nacionales, estableciendo un espacio ampliado, multimediático, más allá de las "entre-imágenes"[20] o de lo audiovisual –dos esfuerzos conceptuales loables pero insuficientes–, un espacio que transite por diferentes lenguajes artísticos, productos culturales y procesos sociales.

El entre lugar es una estrategia de resistencia que incorpora lo global y lo local, que busca solidaridades trasnacionales a través del comparativismo para aprender nuestro hibridismo[21], fruto de rupturas de fronteras culturales. La apuesta de Silviano Santiago también puede ser dar sentido a un multiculturalismo crítico y no solo a la inclusión en una sociedad de consumo. En esta vía, el entre-lugar no

[20] Al respecto, ver: Raymond Bellour, *Entre-imagens,* Campinas, Papirus, 1997.

[21] Silviano Santiago, "A pesar de dependiente, universal", *Una literatura en los trópicos,* op. cit., p. 104.

escenifica solo el privilegio social de ricos e intelectuales, sino también las migraciones y diásporas de las masas pobres.

El debate sobre globalización y multiculturalismo ha abierto diversas posibilidades a partir de términos como postcolonialismo, subalternidad, fronteras, hibridismo, imperio, "giro decolonial", etc. Nuestra búsqueda es la de pensar alternativas a la nación, es decir, pensar categorías de análisis de la cultura sin adherir a la celebración puramente mercadológica y tecnocrática de una globalización anodina. Argumentaré a favor del término de paisaje transcultural no sólo para problematizar la nación como una narrativa[22], Bhabha, sino también para evitar pensarla a partir del concepto de heterogeneidad[23], considerándola como totalidad contradictoria y fragmentada. Estas posiciones, entre otras, sin duda avanzaron en la discusión de forma sensata, aunque si quisiéramos ir más lejos, a veces es más fructífero ser insensato.

[22] Bhabha, *O Local da Cultura.*

[23] Antonio Cornejo Polar, *O Condor Voa. Literatura e Cultura Latino-Americanas,* Belo Horizonte, UFMG, 2000.

Para la delimitación de lo que serían los paisajes transculturales, más allá de dialogo preferencial que vamos a realizar con Arjun Appadurai y Néstor García Canclini, sería importante recordar que el campo semántico de este término tiene una genealogía latinoamericana que remonta a temas recurrentes como los de mestizaje y sincretismo. Nuestra propuesta puede ser comprendida como una densificación y también como una discontinuidad en relación a estos debates con larga tradición, respectivamente y sobre todo, en las cuestiones raciales y religiosas. A riesgo de simplificar, sería importante precisar no sólo las diferencias, sino también el linaje que se establece, que podría ser visualizado del siguiente modo: *Mestizaje/sincretismo + política > entre-lugar + medios de comunicación > hibridismo + globalización = paisajes transculturale*s. Como vimos, el entre-lugar es una respuesta política, de finales de los años 60, a los límites de los discursos del mestizaje y del sincretismo, cuestiones que se levantan más allá de las fronteras del concepto de cultura nacional. Tal vez la gran contribución de alguien como García Canclini esté en colocar los entre-lugares, las interculturalidades asociadas de la constitución de una cultura de los medios de comunicación como horizonte de nuestras experiencias, prácticas sociales y políticas, sin, necesariamente, mitificar al mercado, como hicieron varios críticos. Por su parte, Appadurai escenifica la exacerbación de los flujos interculturales en el cuadro de la globalización de los años 90, después de la caída del Muro de Berlín.

El término de transculturación, implícito en la discusión de Appadurai, no es en sí mismo nuevo, remite a *Contrapunteo cubano*

del tabaco y el azúcar, un clásico trabajo de Fernando Ortiz (1940), que fue retomado por Ángel Rama para un análisis literario que dio lugar a su libro *Transculturación narrativa en América Latina* (1982). Aunque su alcance no se restringe a éste, se articula a la noción de entre-lugar desarrollada por Silviano Santiago y recuperada por Mary Louise Pratt[24] en la expresión zona de contacto, o aún por una estética bilingüe[25] y una gnosis o "pensamiento liminar", comprendido como un conocimiento más allá de lo académico", alternativo a la epistemología (dominio del conocimiento y de la verdad) y a la hermenéutica (dominio del sentido y de la comprensión humana), formado en el cuadro pos-iluminista[26], dentro del esfuerzo de descolonización del conocimiento, concebido "de las márgenes externas del sistema mundial colonial/moderno"[27], pero en diálogo con la epistemología a partir de saberes que fueron subalternizados en los procesos imperiales[28], en lugar de una hermenéutica monotópica, centrada en la perspectiva de un sujeto cognoscente, situado en la tierra universal de nadie[29], una hermenéutica pluritópica que acontece en el entre-lugar de conflictos y saberes y estructuras de poder[30].

[24] Mary Louise Pratt, "Pós-Colonialidade: Projeto Incompleto ou Irrelevante?", Luiz Eugênio Véscio y Pedro Brum Santos (orgs.), *Literatura & Histór*a, Bauru, Edusc, 1999, p. 30.
[25] Doris Sommer, *Bilingual Aesthetics,* Durham, Duke University Press, 2004.
[26] Walter Mignolo, *Histórias Locais/Projetos Globais,* Belo Horizonte, UFMG, 2003, p. 30.
[27] Ibid., p. 33.
[28] Ibid., p. 34.

[29] Ibid., p. 42.

[30] Ibid., p. 40.

Al pensar en un paisaje transcultural, dejamos de ubicarnos en el espacio comprometido tercermundista, como fuera desarrollado en los años 60, para procurar transversalidades que atraviesen diferentes paisajes y culturas, sin ignorar las desigualdades en las relaciones de poder, y también procurando responder al contexto desarrollado a partir de los años 70 del siglo pasado. "El paisaje no es solo el involucramiento pasivo de la toda-poderosa Narrativa, sino la dimensión mutante y perdurable de toda mudanza y todo intercambio"[31].

[31] Édouard Glissant, *Introdução a uma Poética da Diversidade,* Juiz de Fora, EdUFJF, 2005, p. 30.

El desafío no está sólo en ir más allá de las marcas nacionales, sino más allá de las marcas continentales. A pesar del interés y rentabilidad que el concepto de diáspora ha traído a este debate, fundamentado por el tránsito masivo de trabajadores, normalmente lo que es escenificado es un drama intercultural. El riesgo sería una permanente referencia a un origen cada vez más remoto, en la medida en que las generaciones se suceden unas a otras y son relocalizadas (como en el caso de la cultura "latina" en Estados Unidos). Es importante rescatar que inclusive la interculturalidad se produce mucho más a través de los medios masivos de comunicación, que por movimientos migratorios, para retomar la provocación hecha por Canclini[32], pero aún poco desarrollada, sin olvidar que las diásporas y los tránsitos hechos por medios de comunicación son complementarios, como argumentó Appa-

[32] Néstor García Canclini, *La globalización imaginada,* Buenos Aires, Paidós, 2000, p. 79.

durai (1996). Mientras tanto, son las transculturalidades mediáticas las que me interesan y explicitan más la pérdida de un origen, multiplicando las mediaciones y lecturas, en una historia a veces difícil de percibir, y creando frutos, a veces, inesperados.

El paisaje se transformó en una rica categoría, como indica Appadurai, cuya potencia permite comprender las disyunciones entre economía, cultura y política en la contemporaneidad a partir de paisajes étnicos *(ethnoscapes),* mediáticos *(mediascapes),* tecnológicos *(technoscapes),* financieros *(financescapes),* ideológicos *(ideoscapes),* para indicar "que no se trata de relaciones objetivamente dadas que tienen la misma apariencia, a partir de cada ángulo de visión, antes que nada son interpretaciones con profundas perspectivas, modeladas por el posicionamiento histórico, lingüístico y político de las diferentes especies de agentes"[33]. Estos paisajes son "formas fluidas e irregulares"[34], al contrario de las comunidades idealizadas, son lugares donde se vive aunque no sean necesariamente geográficos. No se trata de negar las relaciones tradicionales de proximidad y vecindad, sino pensar nuestra posibilidad como constituida también por "comunidades de sentido transnacional"[35]. A esta perspectiva culturalista, pretendemos sumar la tradición de la historia del arte, para concebir el paisaje no sólo como espacio de relaciones sociales sino también imagen, "artificio", y hasta "construcción retórica"[36].

Al unir estas dos perspectivas originarias de la historia del arte y de los Estudios Culturales, retomo el desafío que Appadurai lanzó en el inicio de *Modernity at Large,* sin necesariamente desarrollarlo. Nuestro objetivo aquí sería buscar hacer más rentable su propuesta no sólo para etnografías sino para el análisis de productos culturales y obras artísticas. Tras la propuesta de un paisaje transcultural, está la comprensión, cada vez más recurrente de que "la globalización no es sólo la historia de la globalización cultural"[37], reducida a una hegemonía norteamericana, ni se trata de adherir a una fuga mediante localismos aislacionistas. "Cualquier propuesta de comunidad particular aislada, definida en términos raciales, religiosos o regionales, 'desvinculada' del Imperio, protegida de sus poderes por fronteras fijas, está destinada a acabar como una especie de gueto. No se puede resistir al Imperio con un proyecto que apunta a la autonomía limitada y local"[38].

Al evitar dualismos, el culturalismo aquí defendido es la movilización consciente de las diferencias culturales al servicio de la política transnacional más amplia. Estos paisajes transculturales que estamos

[33] Arjun Appadurai, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization,* Minneapolis, University of Minnesotta Press, 1996, p. 312.
[34] Ibid., p. 313.

[35] Ibid., p. 8.

[36] Anne Cauquelin, *L'Invention du Paysage,* Paris, Plon, 1989, pp. 20,22, 27 y 30.

[37] Appadurai, *Modernity at Large,* op. cit., p. 11.

[38] Hardt y Negri, *Império,* op. cit., p. 226.

procurando delinear son entre-lugares. Su mapeamiento radicaliza las propuestas sobre hibridismo –procesos socio-culturales de intersección y transacción constituidora de interculturalidades–, evitando que el multiculturalismo se torne un proceso de segregación[39], o, como prefiero afirmar, una cultura pop transnacional más allá de la oposición tradicional/moderno, rompiendo las distinciones y jerarquías entre lo culto, lo popular y lo masivo[40] y que constituye "translocalidades"[41] por los flujos mediáticos, redimensionando lo próximo, lo distante y el propio campo intelectual, al tiempo que crea una moldura para diferencias no necesariamente recurrentes de especificidades nacionales, oponiéndose "a cualquier discurso esencialista de identidad, autenticidad y pureza culturales"[42]. No se trata de mitificar al mercado, sino de comprenderlo como parte indisociable no sólo de las condiciones de producción y circulación de bienes culturales, sino también como experiencia, parte de nuestra vida cotidiana, de nuestros afectos y memorias, así como dato estético fundamental.

[39] García Canclini, "Prefacio", *Culturas híbridas,* Barcelona, Paidós, 2001, p. 14 y 20.

[40] García Canclini, *Culturas Híbridas,* São Paulo, Edusp, 1997, p. 283.

[41] Appadurai, *Modernity at Large,* op. cit., p. 192.

[42] García Canclini, "Prefácio", op. cit., p. 16.

Había una vez márgenes, había una vez centros. Esa época parece tan distante ahora, como un discurso viejo, seductor y explicativo que pudiese ser, que pueda ser. Asistimos a otro tiempo, un tiempo en el que el lugar de enunciación no es consentido sino conquistado. No más malestar de ser/estar fuera de lugar. Enfrentamos la aventura, la ambición de hablar, recontar la historia del mundo, la memoria universal, el cosmopolitismo que radicaliza las interculturalidades y crea nuevos paisajes. Hay necesidad de nuevos conceptos, nuevas formas de ver el mundo. Los desafíos son grandes y el tiempo muy corto, hay mucho por construir más allá de un universalismo occidentalocéntrico, pero sin negar occidente, más allá de un provincianismo localista, nacionalista o continental que vuelve la periferia un fetiche.

Trazar caminos en alta mar ofrece muchas posibilidades, inclusive la del naufragio, el tamaño de la olas, la distancia a recorrer. No es la simple globalización tecnológica, ni el circuito del capital, ni sólo las migraciones, las diásporas, ni las imágenes mediáticas; es un poco de todo eso y aún más, mucho más por venir.

Memoria: modos de usar*

* Traducción de Mary Luz Estupiñan y Raúl Rodríguez Freire.

WANDER MELO MIRANDA**

** Profesor de Teoría Literaria y Literatura Comparada de la Universidad Federal Minas Gerais. En castellano ha publicado, *Cuerpos escritos. Graciliano Ramos y Silviano Santiago,* Santiago de Chile, Editorial ARCIS, 2002.

> Quería endurecer el corazón,
> eliminar el pasado,
> hacer con él lo que hago
> cuando corrijo un periodo
> —tachar, aumentar las tachaduras
> y transformarlas en borrones,
> suprimir todas las letras,
> no dejar vestigios de ideas
> obliteradas[1].
>
> Graciliano Ramos/Silviano Santiago

[1] Silviano Santiago, *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina,* Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1988 [1977], p. 27. Todas las traducciones son nuestras, a menos que se señale lo contrario [nota de los traductores].

El poema que hace de epígrafe se titula "Estoicismo estético" y hace parte del volumen *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina,* de Silviano Santiago. Como los demás textos que componen el libro, éste es una apropiación del texto de Otro, un modo de hablar de sí y del proceso de la escritura, ambos en diferencia a cada nuevo libro publicado –suplemento de un *vacío* que la letra desea, contornea, rememora, deshace y condensa en el horizonte de la forma que finalmente, si bien de manera provisoria, es alcanzada. Propone una grafía de la tachadura, movilizada como estrategia para dar cuenta —¿o hacerlas dar cuentas?— de la tradición literaria y de las historias de familia, cuyos elementos son forzados a deslocalizarse de una serie a otra alternando y superponiendo, al mismo tiempo, vida y experiencia artística.

La originalidad y el alcance de la operación se miden por ese tránsito de doble sentido de la reminiscencia que se delinea como un *pliegue [dobra],* un dispositivo de la escritura en que el sujeto y el texto indican una insuficiencia de la palabra –el cuerpo que se muestra como lenguaje. Cuerpo físico donde se inscribe el cuerpo político. "Quería endurecer el corazón": forma de un condicional, de una formación reactiva que inviabiliza el "estoicismo estético", enunciado irónico, transformado él mismo en materia de memoria y de escritura.

Esa memoria se configura por la función escópica del lenguaje, presente en la primera novela de Silviano, publicada en 1974. El joven

profesor de literatura francesa paga la deuda con el *nouveau roman* y abre, en *O Olhar,* la posibilidad misma de la creación ficcional:

> "El agujero de la cerradura se destapa para dar rienda suelta a la imaginación y revela microscópicamente el cuadro de los cuerpos desnudos sobre la cama. En un rayo se clava la voz del compañero oída aquel mismo día. ¿Para qué crees que ellos duermen juntos?"[2].

[2] Silviano Santiago, *O olhar*, Belo Horizonte, Tendência, 1974, p. 14-15.

La visión de la "escena originaria" revela al niño la dirección tortuosa de los caminos del deseo, y al escritor los trazos que irán a explicar el procedimiento memorialístico de los textos por venir. La reminiscencia estará siempre ligada a ese primer mirar —mentiroso-verdadero— que retorna como memoria de lo que fue o podría haber sido, no como repetición del triángulo edípico, sino como *origen* de la narrativa y su inserción en una historia personal y social determinada.

No es otro el caso de *O falso mentiroso: memórias,* donde el recuerdo autobiográfico prometido en el título es desmentido por la paradoja que anuncia, aunque la foto del autor, aún bebé, en la tapa del libro, parezca deshacer el complejo pacto de su lectura. Pero es el personaje cuando niño, al negarse a comer, quien aproxima temporalidades y textos distintos, en una remisión incesante, propia de la obra de Silviano Santiago: "'Desdentado, mi hijo' –gemía por los cuatro rincones de la casa. 'No mastica, no va a hablar. Va a sisear. No va a articular palabra sino a gruñir hasta quedarse inerte'"[3]. Pero el niño, "primito antropófago"[4] siente placer cuando muerde a Dorothy, en un juego sexual precoz, medio inocente, medio perverso.

[3] Santiago, *O falso mentiroso*, Rio de Janeiro, Rocco, 2004, p. 16.
[4] Ibid., p. 19.

En "O piano", cuento de *O banquete*, el pequeño es castigado por morder a los otros en la calle. La reacción del padre es violenta, al lavar la boca del hijo con jabón de barra: "la espuma asfixiaba. Tosía, formaba burbujas en los labios. La mano pesada embadurnaba el rostro. El químico del jabón hería el tejido delicado, las lágrimas escurrían"[5]. La mordida es un no discurso –o un habla prohibida– que inscribe en el cuerpo del futuro escritor una memoria del acontecimiento que requiere de la escritura y solamente en ella adquiere forma y sentido, vale decir, se vuelve común, comunicable.

[5] Silviano Santiago, *O banquete*, Rio de Janeiro, Saga, 1970, p. 36.

Como en el epígrafe de *Stella Manhattan* —en las palabras de Kafka: "Dios no quiere que yo escriba, pero yo sé que debo escribir"[6]—, esa inscripción requiere de un trabajo paciente y violento de deconstrucción, deseo de "suprimir todas las letras" del poema antes

[6] Silviano Santiago, *Stella Manhattan*, trad. Florencia Garramuño, Buenos Aires, Corregidor, 2004, p. 19.

citado –trabajo de olvido y memoria. Por ello el escritor toma partido por el lugar periférico desde el cual habla, lugar que en "Vale quanto pesa" –texto crítico publicado en 1978 en un libro homónimo– se declaraba como un *entre-lugar,* noción, por cierto, que ya había sido señalada como operadora de lectura en "O entre-lugar do discurso latino-americano"[7]. En "Vale quanto pesa", leemos:

> "Dado que es imposible borrar el discurso europeo y no es posible olvidar más el discurso popular, es en este entrecruzamiento de discursos que se impone el silencio del narrador-intelectual y que se abre la batalla de la parodia y del escarnio, es ahí que se hace oír el conflicto entre el discurso del dominador y del dominado. Es en este poco pacífico entre-lugar que el intelectual brasileño encuentra hoy el suelo volcánico donde no se reprimen todos los valores que fueron destruidos por la cultura de los conquistadores […] Es aún en este entre-lugar que el novelista ve en el espejo, no su imagen reflejada, sino la de un antropólogo. Un antropólogo que no necesita dejar su propio país"[8].

[7] Silviano Santiago, "El entre-lugar del discurso latinoamericano", *Una literatura en los trópicos. Ensayos de Silviano Santiago*, edición y traducción trad. Mary Luz Estupiñán & Raúl Rodríguez Freire, Concepción, Escaparate, 2012, pp. 57-76.

[8] Silviano Santiago, "Vale cuanto pesa", *Una literatura en los trópicos*, op. cit., p. 94.

Inspirados por la "teoría de la dependencia", lo dos textos críticos de los años 70 todavía guardan posibilidades teóricas y criticas bastante sugestivas. Aunque las relaciones de dominación se hayan vuelto más complejas en el mundo globalizado y la "batalla de la parodia y del escarnio" haya cambiado de armas, la noción de entre-lugar ofrece un lugar de observación privilegiado, en la medida que abre un espacio *cultural* y *literario* para las políticas de identidad que emergen o se afirman actualmente. Basta pensar en el tratamiento dado al homoerotismo en los cuentos de *Keith Jarrett no Blue Note* o de *Histórias mal contadas,* en los que memoria y ficción se confunden en la configuración heterodoxa del sujeto de la escritura mediante su *"desfiguración" [de-facement],* para usar el término de Paul de Man.

El cuento "O envelope azul" [El sobre azul] funciona como apertura de *Histórias mal contadas* y sintetiza las diversas líneas —indefinidas— que memoria y ficción van trazando. En un movimiento textual de ida y vuelta, el narrador-mentiroso poco a poco va delineando sus extravíos personales, una modalidad de experiencia construida "como si el lenguaje de la memoria debiera ser escrito por la ausencia de palabras"[9], aunque la escritura tenga que valerse de ellas para dar cuenta de la ausencia en la subjetividad que anuncia. Esa parece ser la primera

[9] Silviano Santiago, *Histórias mal contadas,* Rio de Janeiro, Rocco, 2005, p. 26.

cuestión que es dada al lector de estas historias, cuyo "desenlace" depende del revelamiento siempre atrasado de un "secreto" que se formula como lugar de enunciación —y de recepción— que "[sólo es instigado] si el interlocutor nos sugiere (abiertamente) que está escondiendo algo (íntimamente)"[10].

[10] Santiago, *Histórias mal contadas,* op. cit., p. 157.

Por eso la memoria para Silviano Santiago siempre es *memoria en diferencia,* urdimbre espacial de un tejido en el que convergen hilos de temporalidades distintas, siempre renovadas en su entrelazamiento. Desde ahí ella es también evocación y profecía de "cosas que no han ocurrido todavía"[11], como ocurre en la ficción-ensayo *Em libertade.* El *pastiche* de la obra de Graciliano Ramos es más que una técnica literaria, una operación que desafía los límites del individuo, que pone en jaque la noción de autor y el carácter concentracionista de la escritura.

[11] Silviano Santiago, *Em liberdade,* Rio de Janeiro, Rocco, 1981, p. 52.

La experiencia de la lectura es dramatizada mediante el distanciamiento brechtiano del narrador, para que él se junte con la mirada que dirigen al otro. Durante esa interacción, o incluso desde el inicio, la comunicación que parecía fluir amistosamente sufre un corte intencional cuando el lector percibe que le es dado, adrede, gato por liebre y que tiene en sus manos un diario "falso" como las legendarias monedas gideanas aludidas en la presentación del libro.

La memoria tiene, pues, ese papel de olvido del yo por medio de una experiencia alternativa en relación al pasado, para continuar con Gide. En *Les nourritures terrestres* [Los alimentos terrestres], el narrador dice a Nathanael:

> "[…] pasé tres años de viaje, olvidando […] todo lo que había, aprendido con la cabeza. Este olvido fue lento y difícil; pero me fue más útil que todas las enseñanzas impuestas por los hombres, y verdaderamente el comienzo de una educación. Nunca sabrás los esfuerzos que hemos tenido que hacer para interesarnos por la vida; pero ahora que ella nos interesa, será como todas las cosas: apasionadamente"[12].

[12] André Gide, *Los alimentos terrestres y los nuevos alimentos,* trad. Luís Echávarri, Buenos Aires, Losada, 1953, p. 8.

La *desinstrucción [desinstrução]* de la memoria lleva a Silviano-Artaud a México, en un movimiento paroxístico que confina a la locura y, en última instancia, el silencio. En la forma monstruosa del anfibio —"una sola cabeza y varios tentáculos, varias piernas-tentáculos que se asientan en tierras diversas y variados mares"[13]— Silviano Santiago superpone el año de su nacimiento, 1936, con el año del viaje de Antonin Artaud a México. Más radical que *Em libertade,* la

[13] Silviano Santiago, *Viagem ao México,* Rio de Janeiro, Rocco, 1995, p. 20.

experiencia vivida toma la forma de una máscara o firma, confunde la una con la otra, hasta el límite de la despersonalización, es decir, afirma la verdad del discurso biográfico por su imposibilidad narrativa. *Viagem ao México* es un libro *monstruoso* porque excede las fronteras de la invención, miedo —¿o coraje?— de la representación y su doble, la enorme erudición convocada para, al final, ser negada.

En la relación con el pasado, la vida se presentaría como una obra literaria, para usar la perspectiva con que Silviano Santiago lee *O amanuense Belmiro,* de Cyro dos Anjos (1937), si no fuese por la forma en la que la memoria-citación toma cuerpo en la obra del autor de *O banquete.* En uno de sus cuentos, el narrador recurre a Valéry para expresar el proceso de influencia literaria. El narrador dice: "un león está hecho de carneros asimilados", y después corrige la frase en los términos de Gide: "un león está hecho de su imagen asimilada, pues la imagen […] sólo es creada para realzar ciertas virtudes del modelo original"[14].

[14] Santiago, *O banquete,* op. cit., p. 113.

Perdido el primer referente y descartada la sumisión al texto metropolitano, ya no hay lugar para la devoración antropofágica en los términos concebidos por Oswald de Andrade. Una imagen que engulle otra imagen, al infinito, separa al lector de la realidad y, al hacerlo, le permite nuevos puntos de fuga o de perspectiva. Le devuelve, entonces, su cuerpo/*corpus* de lector, bajo la forma de un descompás o embate que engendra la experiencia de lectura como experiencia de vida:

> "La verdadera lectura es una lucha entre subjetividades que afirman y que no niegan lo que afirman, sin los colores de la intransigencia. El conflicto novelesco es, en forma de intriga, una copia del conflicto de lectura. La ficción sólo existe cuando hay conflicto, cuando fuerzas diferentes se enfrentan en el interior del libro y en el proceso de circulación por la sociedad. Encontrar en la novela lo que ya se espera encontrar, lo que ya se sabe, es el triste camino de un arte fascista, donde hasta los meandros y los laberintos de la imaginación son programados para que no haya disidencia de pensamiento. El arte fascista es "realista", en el mal sentido de la palabra. No nota que su "real" es nada más que la forma consentida para repensar la complejidad de la realidad"[15].

[15] Santiago, *En libertad,* op. cit., p. 167.

Lectura ficcional y lectura ensayística se conjugan: abren el camino para el *agón,* para el enfrentamiento de valores —literarios, so-

ciales y políticos— imposible de ser separados en la arena donde se confrontan. Los textos de Silviano Santiago (sin importar la inflexión predominante que cada uno pueda tener) insisten en la configuración de una escritura en la que las culturas se reconocen por medio de sus proyecciones de alteridad, atravesadas ya por los efectos de la globalización. En estos términos, instauran *formas singulares* de interlocución que, a su vez, impulsan la construcción de nuevas *ficciones teórica*s.

En esta forma de articulación estética y ética, lo heterogéneo se presenta como un proceso de significación en el cual se afirman distintos campos de fuerza y criterios de validación. Al valor en cuanto horizonte consensual, fundado en el juicio crítico proveniente del deseo moderno de universalidad y totalización, se le contrapone la relación como valor. De ahí la emergencia de un entre-lugar discursivo como posibilidad de redefinición ininterrumpida del valor de la literatura postulado en tanto resistencia a la uniformización globalizante.

Tanto la ficción como el ensayo, aparecen investidos de una autoreflexión que se hace cargo de sus premisas hasta el límite de su implosión y refuncionalización, hasta la destitución de la trascendencia que anteriormente garantizaba al texto un lugar hegemónico en el orden de los discursos. Por tanto, el gesto crítico o ficcional se vale de la naturaleza intersticial de la literatura —una forma *entre* otras, un valor *entre* otros— para mejor acceder a las nuevas conexiones propiciadas por el espacio intervalado que le garantiza la "sobrevivencia" en la actualidad.

Por esa vía, el escritor se lanza a la deconstrucción, tarea metodológica y horizonte vital de experiencia, para escapar de los mecanismos de manipulación cultural infiltrados en las *malhas da letra* [mallas de la letra]. Esta actitud vale tanto para la revisión rigurosa del canon modernista brasileño —un ejemplo de ello es "La permanencia del discurso de la tradición en el modernismo"[16]—, como para el abordaje de la vejez y la muerte en *De cócora*s, en una suerte de memoria del futuro incierto y esperado.

[16] Silviano Santiago, " La permanencia del discurso de la tradición en el modernismo", *Una literatura en los trópicos*, op. cit., p. 133-157.

Como con los personajes plegadizos de *Stella Manhattan*, la actitud deconstructora —en su incesante movilidad— impide que las cuestiones de género se fosilicen, que se transformen en categorías de reflexión e invención rígidas. El desplazamiento del sujeto de un texto a otro, de una imagen hacia su opuesto, de una cultura instituida hacia lo que reprime, reafirma el movimiento de la *différance*, poniendo en jaque el estatuto del texto literario. Artes y artimañas de la literatura:

redimensionar la naturaleza heterogénea de las prácticas sociales y culturales como una política de la *forma*. Es lo que se lee en el bellísimo cuento "Todas as coisas a sua vez —Abecedário", de *Histórias mal contadas,* monólogo alucinatorio de Graciliano Ramos frente a la muerte inminente:

> "Me obsequio todas las ideas. Solamente no me obsequio la idea del infinito. No me acostumbraron (no me acostumbré) a justificar cualquier jerarquía, a pensar en la desigualdad. La relación del hombre con el infinito no se establece en el campo del saber. El infinito es un deseo que se nutre de la propia hambre. A medida que crece, más se sacia. Yo, ¿un metafísico? De ningún modo. Me encantan las paradojas. O mejor, soy víctima de las paradojas. Si levanto el puñal para asesinarlas, se burlan de mí. Cuanto más se burlan, más las admiro por su seductora inconsistencia"[17].

[17] Santiago, *Histórias mal contadas,* op. cit., p. 122.

La estructura paradojal —o plegadiza— permite el tránsito de sujetos a través de las más diversas formas de enunciación, en busca de "un ritmo anónimo y exterior"[18] —como propone en *Stella Manhattan*— para su propio cuerpo y para el cuerpo del texto. Tal vez por esta razón el escritor pase de las historias de familia a las historias de tradición o, por el contrario, al presentir que en los momentos de discontinuidad de un pasaje a otro, en el instante del pliegue en la que la otra cara del objeto no es vista aún por completo, algo nuevo ocurre y desaparece para siempre.

[18] Santiago, *Stella Manhattan,* opt. cit., p. 87.

Tal vez esos momentos sean también momentos privilegiados de la memoria. Ahí, en ese intervalo, la identidad del sujeto y la de la tradición se consumen, o mejor, se desgastan y se pierden en el exceso de energía desprendida, como la taza de leche que derrama "el líquido blanco […] —¿semen del texto?— [que] se escurre por la mesa mojando el mantel, ensuciando todo"[19]. Momento privilegiado porque el evento evocado se vuelve otro por el lenguaje que contradice la economía de la falta originaria, en un cuerpo a cuerpo con el pasado, actualizando el cuerpo a cuerpo del texto con el escritor y el lector.

[19] Santiago, *Stella Manhattan,* op. cit., p. 79.

En *De cócoras,* el tema se modula mediante la intervención de la muerte como horizonte próximo de una experiencia excesiva debido a su propia naturaleza y que, en el libro, se confunde con la alucinación. No hay punto de retorno, a no ser por el recuerdo del niño sobre el ataúd de la madre muerta: memoria de una imposibilidad de retorno

al pasado o proyección de un futuro predestinado a no cumplirse como promesa de felicidad para Toninho/Antônio. En el momento final de embate con el ángel, se acentúa la superposición de sueño y memoria, los límites imprecisos entre uno y otro, pese a estar marcados en el cuerpo, una vez más, del sujeto que sueña y recuerda.

En "Esses textos" [Esos textos], último poema de *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina*, se esboza una síntesis de lo que el lector acaba de leer y que, todavía hoy, expresa posibles vías de sentido para los libros posteriores —de ficción o ensayo, ya estas alturas ineludiblemente superpuestos. Leamos su parte final:

> Es preciso saber vestir
> el texto,
> como tatuaje en la propia
> Piel.
>
> Es preciso saber tatuar
> el texto,
> como surcos hechos
> en la cruda realidad.
>
> El doble estilete
> del texto y de la lectura,
> del autor y del lector.
>
> El doble tatuaje
> contra el propio cuerpo
> y la realidad cruda.
>
> El tatuaje que se imprime
> para imponerse.
>
> El tatuaje que el cuerpo,
> después de violado,
> tatúa. Violentando[20].

[20] Silvino Santiago, "Esses textes", *Crescendo durante a guerra numa província ultramarin*a, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1988 [1977], pp. 124-125.

En la escritura se inscribiría la memoria de la materialidad del cuerpo del sujeto, autoficción diseminada en biografemas que, a su vez, remiten a los textos de la vasta tradición occidental leídos y apropiados. Hay ahí una especia de torsión o distorsión del sentido original de esos textos y una violación del cuerpo que los sustenta y en ellos se sustenta. La demanda del sentido textual apela a los sentidos del

cuerpo del autor y del lector. Proceso violento de lectura-escritura en que los cuerpos —¿cuáles?— se interpenetran, volviéndose otro en el mismo, en un deslizamiento interminable de proyecciones de identidades, sean ellas sexuales, étnicas, sociales o políticas. Siempre en movimiento, en la historia y en las historias, con la alegría del niño del cuento de Guimarães Rosa: "sonrisas y enigmas, suyos. Y venía la vida"[21].

[21] Guimarães Rosa, "O desmedido momento", *Ficção completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2009, p. 520.

Campos de batalla

Los astros dictan el futuro, la historia ordena el presente: Artaud contra Cárdenas*

SILVIANO SANTIAGO**

* Trabajo presentado en el simposio "Movements of the Avant-Garde", Stanford University, mayo de 1997. La traducción de los fragmentos en francés citados pertenece a Cristóbal Durán.
** Universidade Federal Fluminense.

> "El alumno lee pues el libro, y el astrologo el futuro en las estrellas. En la primera frase, el leer no se divide en sus dos componentes. Pero sí en la segunda, que aclara el proceso en sus dos capas: el astrólogo lee la situación de los astros en el cielo; pero también sin duda, al mismo tiempo, lee el futuro a partir de ella, o bien el destino".
> Walter Benjamin, *Doctrina de lo semejante*

Dos extranjeros en México

En 1936, el poeta y crítico de arte guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, autoexiliado en Ciudad de México, traba amistad con otro exiliado, el poeta y dramaturgo francés Antonin Artaud. La imagen que guardó del viajero europeo durante su estadía de casi un año en aquel país es definitiva: "Antonin Artaud igual a 'El Desdichado' de su hermano Nerval".

Y carga de tintas violentas el retrato del artista, parafraseando los célebres versos del soneto simbolista: "El viudo, el inconsolado, príncipe de Aquitania de la torre abolida. El tenebroso, cuya sola estrella está muerta y cuyo laúd constelado lleva el sol negro de la melancolía". Antes había observado: "[Artaud] Vino a México en busca de su esperanza. Expulsado de todas partes, vivió desangrándose, vivió atrozmente, la cabeza en llamas, gran señor de la miseria".

Los dos artistas son hermanos en el exilio. Después de vivir en las metrópolis europeas y viajar por el mundo, el latinoamericano volverá al continente de origen para instalarse definitivamente, no en la patria, sino en un país al norte del suyo. Desesperanzado con la decadencia por la que atraviesa el viejo mundo, el europeo sale en busca de diálogo con los políticos mexicanos, y no con los artistas, para regenerar al Occidente[1]. Después de algunas tentativas frustradas acaba por adoptar otro país europeo, Irlanda, de donde saldrá expulsado definitivamente hacia la patria, y ya en

[1] Cf. "Lettre ouverte aux Gouverneurs des États du Mexique": "Para mí, la cultura de Europa quebro y estimo que en el desarrollo sin freno de sus máquinas Europa traicionó la verdadeira cultura; y yo, según mi parecer, me pretendo traidor a la concepción europea del progreso".

ella, hacia el hospicio. En una mezcla de ironía por los viajes de los artistas de vanguardia y de apatía por los grandes y simbólicos gestos de buena voluntad supracontinentales que quieren representar y dejan entrever, Cardoza dirá de Artaud e, indirectamente, de sí mismo: "Confundió, por desesperación, el Nuevo Continente con un nuevo contenido. Algo hay de ello, pero no bastaba a su exigencia absoluta. También mucho de Europa se moría en nosotros".

El nuevo continente no murmura nuevos contenidos al viejo continente. A su vez, en el corazón y en la mente de los vanguardistas europeos y latinoamericanos, el viejo continente agoniza. "Los trópicos son menos exóticos que anticuados", dirá el antropólogo Lévi-Strauss después de su larga estadía en el Brasil de los años 30. Ya el viejo continente sobrevive como puede a las sucesivas muertes anunciadas. El surrealista Philippe Soupault responde a un cuestionario sobre el papel de Europa en la década del 30 rezando una plegaria al borde de la muerte: "Soy de los que no tienen miedo en afirmar que el espectáculo ofrecido actualmente por Europa es de total decadencia. A través de mis escritos, palabras y gestos, me he esforzado en señalar la muerte, por cierto bastante vergonzosa, que se apodera de esta nuestra península inútil. De ellos también me sirvo ahora para prepararle un buen entierro. Europa agoniza suavemente, sollozando, babeando, fanfarroneando, amén…"

Era necesario desvencijarse no de un cadáver, sino de dos. Lo "mejor" de la América Latina era una copia degradada de Europa. En lenguaje telegráfico, anunciando la gran decepción final que significará la urgencia del viaje de regreso, Artaud asocia la barbarie europea a su cadáver en el Nuevo Mundo: "Vine a México huyendo de la civilización y de la cultura europea que nos conduce a todos a la barbarie y encuentro ante mí al cadáver de la civilización y de la cultura de Europa…". La Guatemala de Cardoza y Aragón es la metáfora de las dictaduras que, en defensa del conservadurismo económico y político, se apoderan de las repúblicas, pequeñas y grandes, de la América Latina, al tiempo que expulsan a los opositores rumbo a Europa, cuando no los matan. La Francia de Antonin Artaud es la metáfora del país que, entre las demás naciones europeas, trata de rechazar la toma del poder por los regímenes totalitarios. Dictadura aquí, totalitarismo allá. Cara de uno, hocico del otro. Por eso, si en Francia se yergue el trampolín de Europa al Nuevo Mundo, falta saber si el Nuevo Mundo podrá acoger a los europeos, presentándo-

les los caminos mágicos que desbloquean el callejón sin salida de la civilización occidental.

En el México de los años 30, el guatemalteco y el francés son ejemplos vivos de ese cambia-cambia trágico, esperanzado y nostálgico. ¿Sería el México indio de Emiliano Zapata, ahora bajo las riendas del general Lázaro Cárdenas, sería el México revolucionario ahora en las manos burocratizadas del Partido Revolucionario Nacional (el futuro PRI), un lugar predestinado para los vanguardistas de todos colores que salían de Europa en busca de la esperanza de nuevos caminos para el Occidente moribundo? ¿Sería México el lugar donde retirar, para en él reimplantar, una idea autóctona y no-occidental de cultura que, a su vez, serviría como modelo político universal? En ese lugar predestinado, viejo país joven, no sería un violento contrasentido encontrar vagando sin destino por las calle de la capital a un vanguardista europeo entregado a su propia suerte, un "desdichado", sin la protección de su "buena dicha"? ¿No sería ejemplo de la más dulce ironía moderna que dos autoexiliados, dos artistas "desdichados", uno europeo y el otro latinoamericano, se encuentren, el primero en las drogas y el segundo en la embriaguez[2]?

Hermanos en el exilio y artistas de vanguardia, el guatemalteco europeizado y el francés mexicanizado intentan y quieren atravesar, con la combustión de la cultura, fronteras nacionales e intercontinentales. Como norte, el enorme sueño de un mundo mejor inventado por la imaginación poética. Entregándose a profundas reflexiones políticas —inspiradas por el "sueño", dice Artaud; inspiradas por la no-existencia del sueño, mas por la presencia de lo "sobrenatural", dice Cardoza—, los dos sobrevaloran el lugar y el papel de la cultura en la conducción del destino del Hombre, vale decir de la Vida, como mediadora en la búsqueda de la Utopía socioeconómica.

Escribe Artaud, queriendo domesticar y domiciliar las hipótesis civilizatorias del sueño: "No sabemos nada de la civilización mexicana. Sin duda es una bella ocasión para soñar hipotéticamente"[3]. Escribe Cardoza, afirmando el predominio de la Vida, negando el pragmatismo y asegurando el poder infinito de las fuerzas sobrenaturales: "No existe el sueño. Yo puedo afirmarlo porque nadie puede curarme de la vida. Nadie ni nada. Lo sobrenatural es mi mundo, el mundo del hombre y su sola razón. Y su sola alegría". Mediando los dos *quereres*, otras palabras proféticas de Gérard de Nerval, ahora tomadas prestadas de la novela *Aurélia,* y que sirven de epígrafe a la *Pequeña Sinfonía del*

[2] Para una comprensión del papel de la embriaguez en el universo de Cardoza y Aragón, recomendamos la lectura de su extraordinario *Elogio de la Embriaguez* (1931).

[3] Cf. "La culture éternelle du Mexique": "Conozco casi todo lo que enseña la Historia sobre las diversas razas de México y confieso que me he permitido soñar con lo que ella no enseña. Entre los hechos conocidos y la vida real del alma mejicana hay un margen inmenso en que la imaginación –y me atreveré incluso a decir la intuición personal– puede darse libre curso".

Nuevo Mundo, de Cardoza y Aragón: "pero nunca experimenté que el sueño fuera un descanso. Luego de un adormecimiento de algunos minutos, una nueva vida comienza, franqueando las condiciones del tiempo y el espacio, y sin duda semejante a aquella vida que nos espera después de la muerte". Viajero contumaz, Cardoza y Aragón abandonó el país natal en dos ocasiones. Primero es llevado a dejar Guatemala en 1921, yendo a residir en sucesivas capitales europeas. El primer autoexilio europeo es consecuencia de la persecución política sufrida por el padre —un abogado liberal que hacía oposición cerrada al dictador Manuel Estrada Cabrera (1898-1920), "el señor Presidente" de Miguel Ángel Asturias. Años más tarde, cuando se implanta en su país la dictadura de Jorge Ubico (1931-1944), renuncia al puesto que ocupaba en el Consulado general guatemalteco en Nueva York, entregándose de nuevo a los viajes por países europeos, hasta autoexiliarse definitivamente en México a finales de 1932. Poco a poco se convertirá "en el más mexicano de los extranjeros y el más extranjero de los mexicanos" *(apud* José Emilio Pacheco). Artaud estaba en lo cierto cuando detectó dos filones en la cultura mexicana: "uno que desea asimilar la cultura y la civilización europea, prestándole una forma mexicana, y otro que, prolongando la tradición secular, permanece obstinadamente rebelde a todo progreso". El guatemalteco Cardoza se siente mejor en la primera corriente. Artaud se sitúa a sí mismo en la segunda corriente: "por delgada que sea esta última corriente es en ella que se encuentra toda la fuerza de México…".

La ambigüedad que reviste la definición dada a Cardoza y Aragón por José Emilio Pacheco —el más extranjero de los mexicanos, el más mexicano de los extranjeros— significa también la contención mexicana del *origen guatemalteco* y justifica inclusive la sobrevivencia económica del autoexiliado. El cuerpo en México, la cabeza en Europa, el cuerpo en Europa, la cabeza en México, Cardoza casi nunca está de cuerpo presente en su Guatemala. Tal vez por eso sus amigos del grupo "Contemporáneos" señalen a su favor, un temperamento también ambiguo, o por lo menos doble. De él dirá Jorga Acuesta: "Por debajo de una apariencia pacífica, amable y benevolente, Cardoza y Aragón atiza un incendio en su alma. Su temperatura interior es el rojo blanco; su temperatura exterior es la del hielo". Muchas veces ambiguo, ¿será por eso que Cardoza se adapta con cordialidad a la nueva era de la institucionalización del PRN? A favor, inclusive, de su adaptación, está el hecho de haber sido expulsado dos veces del país de origen

por dictaduras militares duraderas, que defendían los derechos de propiedad de la multinacional United Fruit. Cardoza y Aragón será bien recibido tanto por los escritores neoconservadores del grupo "Contemporáneos" (en particular Salvador Novo y Xavier Villaurrutia), como por los pintores simpatizantes del Partido Comunista, recientemente proscrito (en particular Rivera, Siqueiros y Orozco, siendo éste el artista de su preferencia). Hermanos en las letras, hermanos en las armas, Cardoza, sin embargo, se gana la vida en El Nacional, periódico del gobierno donde también Artaud publicará las traducciones de sus pocos y menguados textos propiamente mexicanos.

La astrología dicta el futuro

El retrato nítido y preciso del hombre "delgado, eléctrico y centelleante" —pintado por Cardoza y Aragón, *d'après* "El Desdichado", de Gérard de Nerval—, contrasta escandalosamente con el autorretrato optimista que Artaud esboza en carta fechada el día 7 de febrero del mismo año y dirigida al doctor Allendy. Posiblemente se trata de la primera carta que escribe ya en la capital mexicana. Tracemos los antecedentes de esta carta para comprender mejor el descompás entre el retrato sufrido y el autorretrato iluminado, así como el contraste entre ambos.

El día 10 de enero de 1936, antes de tomar en el puerto de Antuerpia el barco que lo llevaría a México, Artaud había escrito y enviado una carta al doctor Allendy, en la que lamentaba no haber podido despedirse, como era deseado, de los amigos parisienses y, al mismo tiempo, solicitaba un favor al doctor y también astrólogo. "Usted me daría un inmenso placer, y es un servicio de la última utilidad que le pido, si pudiese consultar mi cielo y obtener de mi horóscopo ciertas precisiones detalladas sobre lo que me sucederá allí [en México]. Ya que una parte de tus predicciones ya se han realizado. Pienso que esto debe darle una preciosa indicación en lo que se refiere a la manera de interpretar el resto. Si usted ve un acontecimiento destacado en cuanto hecho, evidentemente estaría feliz de aprenderlo (…)". Interrumpo la frase y la cita para retomarlas enseguida, pues en esta segunda parte de las mismas, Artaud define el modo como comprende la astrología: "(…) pero en general usted sabe cómo considero la astrología: no como un medio de baja adivinación analítica y objetiva,

sino como una serie de indicaciones interiores. Trayectos y modificaciones afectivas. Una orientación sintética de las virtudes de los astros. Son estos movimientos que me conciernen los que me encantaría aprender en función de una partida que se ha efectuado". Al final de la carta proporciona la fecha prevista para el desembarque en México, 8 de febrero, y le pide a su corresponsal que envíe la respuesta a los cuidados de la *Légation de France,* adonde irá a buscar el correo.

No es del todo artificioso indicar que las previsiones astrológicas[4] del doctor Allendy se encuentran por detrás de la fuerte carga de optimismo que consolida tanto el autorretrato iluminado, como el proyecto político-cultural de viajar a México. En anotaciones del día 14 de noviembre de 1935, que se encuentran precedidas y seguidas por notas y esquemas didácticos sobre varias religiones y varios sistemas esotéricos[5], Artaud transcribe previsiones realizadas por el citado doctor ("Dictado por Allendy", y esto es lo que está escrito en el encabezamiento de la entrada): "Mercurio concierne al viaje que responderá con ocultas premoniciones a una especie de intuición y sentimiento. Gran poder de elocuencia y persuasión". Esas anotaciones optimistas sobre la necesidad del viaje a México y otras más sustantivan el papel que la astrología (y el ocultismo de manera general) tenía en la conducción de la vida de Artaud en aquellos años decisivos.

Pocas hojas después del pasaje citado, Artaud escribe: "si un hombre no tiene la noción de Venus, poco importa saber cuándo Venus entra en tal o cual y pasa a tal grado del Zodíaco, etc. / Revolución de los astros es un hecho de una precisión cardinal". Y después de una lectura de los astros anota en el mismo mazo de hojas sueltas: "Esto no regula mi temperamento, pero me da posibilidades de actuar a partir de ese signo, absorbo, tengo intuiciones…"

A pesar de no contar con el texto de la carta enviada por Allendy a los cuidados de la *Légation de France* en México, la respuesta de Artaud a la misma, fechada como hemos visto el 7 de febrero, no deja dudas de que ésta contenía buenas energías. Basta leer las palabras iniciales: "Su carta me estremece por su amistad atenta y por la conmovedora claridad de sus vistas, que reúne todo lo maravilloso que me rodea de asombro. No hay una sola de sus palabras que no corrobore lo que me sucede." Con el apoyo espiritual de las palabras del médico y astrólogo, el poeta está listo para enfrentar con gallardía los percances del viaje a un país extranjero donde espera que ocurra una urgente transmutación de los valores occidentales. El maravilloso optimismo

[4] Para una reproducción del tema astrológico de Artaud y su lectura, consultar *Oblique*s, Nº 10-11, pp. 246-248.

[5] "Pages de Carnet. Notes Intimes", *Oeuvres Complète*s, Vol. VIII, Paris, Gallimard, 1967.

reinante se hace aún más afirmativo porque, durante la corta estadía del barco en el puerto de La Habana[6], Artaud había conocido a un "brujo negro" que le había ofrecido una espada mágica, enseñándole al mismo tiempo lo que debía comprender de la vida "para que el mundo de imágenes que está en [él] se decida en cierto sentido". En otra carta, Artaud reafirma el poder de los ritos de los negros cubanos como auspicioso hilo conductor de su vida futura: "No ando azarosamente, pero después de Cuba tuve un extraño filón. Tuve algo precioso por encontrar…" y agrega: "Vine a México para restablecer el equilibrio y quebrar la mala suerte". Finalmente, también en la citada carta al doctor Allendy, no puede pasar por alto el hecho de que Artaud afirmara haberse "desintoxicado"[7] durante la travesía del Atlántico.

Para lo que más nos interesa, la primera frase de la carta enviada de Ciudad de México es la más definitiva de todas: "J'arrive à Mexico un Vendredi et un 7 et nous sommes en février 1936". Madeleine Turrell Rodack, en su tesis de doctorado *Antonin Artaud et la Vision du Mexique*, fue la primera en decodificarla, reiterando también el tono "optimista" de la carta. Y afirma: "Se puede encontrar la explicación [de la frase] en el lenguaje de los números donde esto representa la combinación de dos 'tres'. El quinto día de la semana [viernes] agregado a la fecha [día 7] da 12=3, según la reducción cabalística. El segundo mes [febrero] agregado a la cifra del año [1936] da 21=3. Es así un tres a contrapelo. De este modo, encontramos dos ternarios que pueden representarse por los dos triángulos, uno al derecho, otro invertido, que forman el hexagrama del Sello de Salomón, bien conocido por Artaud y por el doctor Allendy".

Como informan los libros especializados, el sello de Salomón "totaliza, verdaderamente, el pensamiento hermético" y aparece "como la síntesis de los opuestos y la expresión de la unidad cósmica, así como su complejidad". No hay nada que temer. En Ciudad de México, el sueño del pasado aguarda a Antonin Artaud. La *mise-en-scène* de la metamorfosis del pasado en futuro, de la cultura nacional en utopía universal será de su responsabilidad.

La historia impone el presente

¿Como poeta y dramaturgo, Antonin Artaud, tan consciente de la difícil tarea de persuasión de las autoridades nacionales, y tan seguro

[6] A pesar de que poco o nada se sabe de la breve estancia de Artaud en Cuba, debemos señalar, en lo tocante al encuentro con un "brujo negro" y valiéndonos de informaciones tomadas de Fernando Ortiz, que los estibadores de La Habana, todos ellos fieles de Yemayá, son conocidos por sus prácticas de *santería* al otro lado de la bahía, en Regla, y que el día 2 de febrero, día en que ciertamente él estaba allá, se conmemora el día de Nuestra Señora de la Candelaria, día de ofrendas a los *giri*. Con apoyo en la descripción de la espada hecha por Artaud en carta a André Breton y, tomando en consideración el medio cubano donde estuvo, todo indica que el presente recibido fue una espada de Ogún.

[7] En ese sentido, se señala que desde septiembre de 1935, Artaud escribe al doctor Toulouse para que lo acepten de nuevo, ahora por propia voluntad, en el Hospital Henri-Rousselle, a fin de desintoxicarse. No es hasta noviembre de ese mismo año que se interna.

del camino que debería imprimir al México indio y revolucionario, se transforma en el "desdichado" que deambula solitario y drogado por las calles de la capital de México? ¿Será que la posición que adopta (la que prolonga, como hemos visto, la tradición secular de los indios y permanece rebelde a cualquier tipo de progreso), a mediados de la década del 30 es al menos rentable, y la más peligrosa cultural y políticamente?

Los encuentros interculturales proporcionados por los artistas en viaje al extranjero no siempre son felices. La historia de las letras y de las artes tiende a valorizar solamente los encuentros que funcionan. En esos casos existe de una parte y de otra un campo abierto de posibilidades comunes que hace posible el entendimiento productivo entre los pares. Se realiza una especie de intercambio rentable, según los principios de una economía primitiva de la troca, donde los elementos de troca de una y de otra cultura encuentran actores simpáticos y carentes, flexibles y permeables a la otra cultura. Los elementos culturales heterogéneos se combinan, entonces, en productos homogéneos e híbridos, originales y ricos de savia que, a su vez, servirán de combustión para otros y nuevos productos.

Dos artistas coterráneos que viven en la misma ciudad extranjera, que diariamente conviven en el mismo local de trabajo, interesados en principio en una misma estética, ya que son y continuarán actuando juntos en trabajos artísticos, no reaccionan, no se interesan y no se entrometen de la misma forma en el nuevo medio sociocultural. Veamos el caso del poeta y dramaturgo Paul Claudel y del compositor y músico Darius Milhaud. El primero fue embajador de Francia en Brasil durante dos años (1917-1918) y el segundo, su secretario durante el mismo período. Claudel considera al país "un paradis de tristesse" y sólo encuentra compañía entre los colegas diplomáticos, como los ingleses, o entre las grandes figuras del arte europeo que se presentan en la ciudad de Río de Janeiro) como Nijinski y los balés rusos, Anna Pavlova, Arthur Rubinstein, etc.). Demasiado eurocéntrico y elitista, demasiado católico y conservador, Claudel no consigue ver ni oír la riqueza de ese otro Brasil, negro y poco contaminado por el arte europeo, que está presente en la música popular. Después de haber participado de una velada en el Assyrio, anota en el *Journa*l: "[…] las mujeres bailan compulsivamente, y de la orquesta parten al mismo tiempo cantos y risas de *condenados* [grifo nosso] que dan frío en la espalda."

Ya Darius Milhaud convivirá en Rio de Janeiro tanto con músi-

cos eruditos, como con músicos negros, anónimos o casi. Se dejará impregnar tan totalmente por la música erudita y popular brasileña[8] que de algunas composiciones de esta extraerá temas que integrarán sus propias composiciones. Es el caso, por ejemplo, de *Le boeuf sur le toit*, o de la suite *Saudades do Brasil*, en que cada pieza lleva el nombre de un barrio de Río de Janeiro.

No le falta a Artaud curiosidad por la historia y la vida cotidiana en la ciudad de México. No le falta a Artaud el deseo de llegar a México *sin nada encima.* No le falta a Artaud el deseo de conocer a políticos y artistas mexicanos para mejor dialogar con ellos e integrarse a su modo de vida. Llega a escribir y publicar una petulante "Carta abierta a los Gobernadores de los Estados". Cardoza y Aragón sorprende con rara felicidad el papel y el peso que lo real tenía en su día a día: "Vivía tanto en el mundo que se ahogaba de realidad". Sin oídos para sus palabras, Artaud se aproxima al pueblo anónimo y conversa con cualquiera en las calles bohemias y malandras alrededor de la plaza Garibaldi; se entrega como nunca a las drogas, llegando a constantes humillaciones para obtener lo indispensable, y poco convive con artistas y figuras de la élite mexicana. Desilusionado con la pobreza de la vida cultural metropolitana, si algo no le falta a Artaud es interés en conocer aquello de México que escapa a la influencia europea. El ambicionado y desesperado viaje que realizará, al final de su estadía, al país de los Tarahumaras, confirma su interés. El mejor amigo de Artaud, Cardoza y Aragón, no nos desmiente: "No soy testigo de Artaud en México, calcinado por la droga y el sufrimiento. No hubo testigo alguno de su perenne vigía, de su afasia tantálica". Los únicos testigos serán los distantes indios Tarahumaras. De ellos, sólo nos resta el silencio.

Le falta a Cardoza y Aragón, le sobra a Artaud, el interés en intervenir en la realidad mexicana. Éste quiere transformarla según una dirección utópica que reanimaría el glorioso pasado indígena en una especie de redención de la gran destrucción llevada a cabo por los colonizadores europeos. A los ojos de los dueños del poder, esa dirección parecía contraproducente y peligrosa. En el México de los años 30 el futuro pertenece al presente, y el presente pertenece al PRN, entonces bajo las órdenes del presidente general Lázaro Cárdenas. Después de la Revolución rusa y de la crisis mundial instaurada por la Depresión de 1929, los países periféricos toman la delantera en la Reforma agraria y comandan el proceso económico nacional, cimentando el futuro y robusto Estado-Nación. Implantan políticas de desarrollo propio y

[8] Consultar *Notes sans musique,* Paris, Julliard, 1949. De un lado, "Oswald [Guerra] componía música impregnada de influencia francesa, su mujer Nininha, dotada sobre todo para la composición, era sobre todo una excelente pianista. [...] Ellos me iniciaron en la música de Satie que entonces yo conocía muy imperfectamente y la recorrí com Nininha, que descifraba excepcionalmente bien toda la música contemporánea". De otro lado, "Los ritmos de esta música popular me intrigaban y me fascinaban. En la síncopa había una suspensión imperceptible, una respiración indolente, una ligera detención que me era muy difícil captar. Entonces yo compraba una cantidad de maxixes y de tangos *[chorinho*s, en portugués actual]; me esforzaba para tocarlos con sus síncopas que pasan de una mano a otra".

soluciones a corto plazo para los problemas sociales. El proteccionismo económico se alía al paternalismo social. Los indios tarascos le dieron el apodo correcto a Cárdenas: Tata [Papá] Lázaro.

No hay ninguna duda de que Artaud sabe que está en la tierra del historiador y humanista José Vasconcelos, creador de los profesores "saltimbanquis" que, en misiones culturales por el interior abandonado, hablaban a los indios de la *Ilíada* y de los *Diálogos* de Platón. Artaud lo sabe y quijotescamente contraataca, combatiendo la europeización del indio por medio del lavado cerebral.

Esas cuestiones, de manera implícita y explícita, forman parte de su primera presentación pública. En la conferencia "El hombre contra el destino", pronunciada en el Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria, Artaud habla primero del desconocimiento que el hombre moderno tiene del saber, para enseguida afirmar que si alguien hablase, entre científicos mecanizados alrededor de sus microscopios, de un determinismo secreto basado en leyes superiores del mundo, provocaría carcajadas. Artaud es ese alguien. Y continúa: "Cuando hoy hablamos de cultura, los gobiernos piensan en abrir escuelas, en hacer andar las prensas para libros, vaciar la tinta de impresión, mientras que para hacer madurar la cultura habría que cerrar las escuelas, quemar los museos, destruir los libros, quebrar las rotativas de imprentas". Continúa él: pensamiento y razón, cuando quieren percibir a Dios, la naturaleza, el hombre, la vida, la muerte y el destino, contribuyen a la "pérdida del conocimiento".

En la capital de México, Artaud quería modelar un imperio del saber esotérico. En el Palacio de los Pinos, Cárdenas cuidaba, con celo de padre de los pobres, de un país periférico. Para esto, había mandado a instalar un telégrafo en su propio gabinete. Sería el modo en que cualquiera podría comunicarse directamente con el presidente.

"El hombre contra el destino" parece haber sido escrito por alguien que sabía de memoria la biografía del presidente Cárdenas (y del historiador José Vasconcelos) y estaba dispuesto a contrariarla. Desde la época en que era gobernador de Michoacán, Cárdenas había transformado las misiones culturales, creadas por José Vasconcelos, en algo bien menos literario y filosófico y mucho más práctico y palpable. Según Enrique Krauze, "su cometido principal era 'desfanatizar' y 'desalcoholizar' [a los campesinos y a los indios]. Lo intentaban como los curas, mediante pequeñas representaciones teatrales. Esta obra se complementaba con clases de jabonería, conservación de frutas y fomento

deportivo". En esa misma época, la Confederación Revolucionaria Michoacana del Trabajo, según el mismo autor, "decidió llevar a cabo una depuración ideológica dentro del ámbito normalista para excluir a todos los maestros que carecían de una 'ideología avanzada'." Por otro lado, como buen discípulo del presidente Calles, Cárdenas medía "el progreso en metros lineales, cuadrados y cúbicos".

Tal vez Artaud haya tenido la "buena dicha" de beneficiarse de un período *pacífico* en la administración Cárdenas. Al día siguiente del día mágico en que llega a la Ciudad de México, el 8 de febrero, el presidente anota en su Diario: "Hoy expedí la Ley de Indulto para todos los procesados políticos, civiles y militares, cuyo número pasa de diez mil personas, que han tomado parte en rebeliones o motines en administraciones pasadas". Inmediatamente después de la llegada de Artaud, las grandes figuras de la oposición regresan al país. Pero si Artaud se benefició de la "paz" lo fue mínimamente, ya que contaba apenas con las traducciones de pocos escritos suyos aceptados aquí y allí en el periódico del gobierno. En verdad, Artaud era poco peligroso y fácilmente neutralizable. No ocurría lo mismo con el antiguo maestro del presidente, el general Plutarco Elías Calles. Contrariando el texto de la "Ley de Indulto", el 9 de abril de 1936 éste es obligado a partir hacia el exilio en los Estados Unidos.

Plutarco Elías Calles saboteaba el poder presidencial. Antonin Artaud, "el desdichado", dejaba definitivamente la metrópolis para internarse en el distante país de los Tarahumaras, en la condición semioficial de "saltimbanco" al revés. Prácticamente el único pedazo de tierra que Cárdenas no llegó a visitar, durante el viaje a todos los rincones de la República anteriores a su elección como presidente. Donde el presidente no puso los pies, allí reinó Artaud.

Sobre la violencia, sobre los nombres

Walter Benjamin y la Crítica de la Violencia*

JUDITH BUTLER**

* "Walter Benjamin and the Critique of Violence", *Parting ways. Jewishness and the Critique of Zionism,* New York, Columbia University Press, 2012, pp. 69-98. Traducción de Cecilia Bettoni.

** Maxine Elliot Professor, Departamento de retórica y literatura comparada de la Universidad de California, Berkeley.

Uno podría preguntarse qué pensaba Walter Benjamin del Sionismo, y repasar sus viejas discusiones con Gershom Scholem para definir esos puntos de vista. No obstante, en este texto me interesa menos la pregunta específica por el Sionismo que Benjamin elaborara en los años '20 y '30, que sus aproximaciones a la violencia, y particularmente a la violencia legal. Es bien sabido que Scholem intentó convencer a Benjamin para que emigrara a Palestina y aprendiera hebreo, a lo que Benjamin finalmente no accedió. Incluso, Scholem logró que la Universidad de Jerusalén otorgara a Benjamin un estipendio, con el que este acabó viajando a Rusia, sin dar mayores explicaciones a sus benefactores. Pero quizás sea más importante que la ambivalente relación de Benjamin con el Sionismo, su crítica de la violencia de estado y su perspectiva sobre la historia y la opresión. En este capítulo y el siguiente, quisiera comprender cómo Benjamin se sirve de fuentes judías y no judías para ofrecer (a) una crítica de la violencia legal —el tipo de violencia que los Estados infligen precisamente por medio de su estructura legal— y (b) una crítica de aquellas formas de historia lineal que pretenden alcanzar un ideal en el tiempo —lo que implica evidentes críticas al Sionismo. La primera cuestión nos muestra que no es posible considerar el derecho como alternativa de la violencia, al tiempo que abre también la pregunta por la posibilidad de rechazar aquellas formas acríticas de obediencia a regímenes que se considera injustos. La segunda cuestión toca a la idea de cómo lo mesiánico reconfigura la historia, enfocándose en la posibilidad de hallar una forma actual para la historia de los oprimidos, que no pertenezca a una sola nación, sino que requiera la transposición relampagueante de la opresión en el tiempo y el espacio.

Lo mesiánico cobra distintas formas en la obra de Benjamin, variando en el curso de sus reflexiones e invocaciones del concepto[1]. En su obra temprana, por ejemplo, Benjamin tiende a comprender lo

[1] Véase, Peter Fenves, *The Messianic Reduction: Walter Benjamin and the Shape of Time,* Palo Alto, Stanford University Press, 2010.

mesiánico como un núcleo de sentido no-sensible —pero que aun así organiza el campo de lo sensible—, enfocándose en la transmisibilidad y dispersión del "nombre". En "La tarea del traductor", somos llevados a considerar cómo lo mesiánico constituye una suerte de ruptura en la posibilidad de comunicar, cuestión abordada en el ampliamente discutido concepto de la "vasija quebrada", cuyos fragmentos no pueden ser restituidos en una unidad original. Aun cuando algunas de esas reflexiones iniciales apuntan a lo mesiánico como una forma de perdón que requiere el olvido de todo índice de culpa, "Para una crítica de la violencia" (1921) tiende a concebir la fuerza mesiánica de la violencia divina como una ruptura con la violencia legal (que es, también, la expiación de una culpa). En "Tesis sobre la filosofía de la historia", Benjamin vincula lo mesiánico con la lucha por salvar la historia de los imprimidos del olvido que le ha sido impuesto. Para Benjamin, no hay una sola doctrina de lo mesiánico, y bien podríamos comenzar nuestras consideraciones afirmando que lo mesiánico es un esfuerzo antidogmático por romper con los regímenes temporales que producen culpa, exigen obediencia, propagan la violencia legal y escamotean la historia de los oprimidos. Si parece que lo mesiánico obra a favor del olvido en los primeros textos, para luego luchar contra este en los siguientes, es sólo porque la historia de la culpa no es lo mismo que la historia de la opresión. Que Benjamin sea cada vez más enfático en señalar que esta borradura de la historia de la opresión debe ser contrarrestada, no apunta a acrecentar el mundo de la culpa. Más bien, los culpables son aquellos que permanecen atados a una versión del derecho y de la violencia que quiere escamotear la destrucción que ella ha causado, y que no cesa de causar. Así, lo mesiánico emerge como una forma de hacer estallar esa cronología y esa historia específicas, recogiendo por dispersión los restos de un pasado sufriente que veladamente nos conminan a poner fin a aquellos regímenes cuya violencia es tanto moral y como física.

En cuanto al ensayo de Benjamin "Para una crítica de la violencia", hace sentido comenzar con la que parece ser la pregunta más elemental: ¿qué significado adquiere el término *crítica* en el contexto de una crítica de la violencia? Una crítica de la violencia es una investigación sobre las condiciones de la violencia, pero es también una pregunta por cómo la violencia está de entrada circunscrita por el modo en que la interpelamos. ¿Qué es, pues, la violencia, para que podamos así interrogarla? Y, ¿acaso no debiéramos ocuparnos de esta pregunta antes

de indagar sobre las formas legítimas e ilegítimas de violencia? Entiendo que el ensayo de Walter Benjamin suministra una crítica de la violencia *legal*, esto es, el tipo de violencia que el Estado pone en obra al crear y mantener el estatuto vinculante que el derecho ejerce sobre sus sujetos[2]. Benjamin ofrece por lo menos dos relatos distintos. En una primera instancia, su pregunta es: ¿cómo es que la violencia legítima se hace posible? ¿Qué hace que la ley precise violencia —o, al menos, un efecto coactivo— para hacerse vinculante? Pero también: ¿por qué puede la violencia asumir esta forma legal? Con esta última pregunta, Benjamin despliega un segundo vector de pensamiento: ¿existe otra forma de violencia que no sea coactiva, es decir, una violencia que pueda ser invocada contra la fuerza coactiva del derecho? Y va incluso más allá: ¿existe un tipo de violencia que no sólo pueda oponerse a la coacción, sino que sea ella misma no represiva y, en ese sentido —si no en otros también—, fundamentalmente no violenta? Benjamin se refiere a tal violencia como una violencia "sin sangre", lo que pareciera implicar que ella no se inflige sobre cuerpos o vidas humanas. Como veremos, no queda claro, en última instancia, que Benjamin logre llevar esta promesa a buen puerto. Si pudiera sacar de ello algo bueno, instalaría un concepto de violencia que destruye la coacción, sin derramar sangre en el proceso, constituyendo así la posibilidad paradójica de una violencia no-violenta. Espero en lo que sigue discutir esta posibilidad en el texto de Benjamin.

La complejidad del ensayo de Benjamin es notoria. Debemos manejar muchos matices, y pareciera que los aprehendemos durante apenas unos segundos, para luego dejarlos ir. Para comprender lo que Benjamin está haciendo, es necesario maniobrar con dos definiciones. La primera es la distinción entre una violencia *que crea derecho (rechtsetzend)* y otra *que preserva derecho (rechtserhaltend)*. Esta última la ejercen los tribunales —especialmente la policía—, y representa los esfuerzos reiterados e institucionalizados por asegurar que el derecho mantenga constreñido al pueblo que gobierna. La violencia que crea derecho es distinta. El derecho se presume como algo que adviene cuando un sistema de gobierno se constituye, creando leyes, pero también puede ser una prerrogativa ejercida por el militarismo en la innovación de prácticas coactivas para someter una población rebelde. Resulta interesante que, según sea el contexto, el militarismo pueda ser ejemplo tanto de un poder que preserva el derecho como de uno que lo instaura, cuestión sobre la que volveremos cuando nos pregunte-

[2] Todas las citas corresponden a "Para una crítica de la violencia", Walter Benjamin, *Selected Writings*, vol. 1: 1913-1926, ed. Marcus Bullock y Michael Jennings, Cambridge, Harvard University Press, 1996, pp. 236-252: y Walter Benjamin, *Kritik der Gewalt und andere Aufsätze*, Frankfurt, Surkhamp, 1965.

mos si existe aun otro tipo de violencia, una tercera forma de violencia que exceda y se oponga tanto a la violencia que crea derecho como a la que lo preserva. Los actos por medio de los cuales el derecho se instituye, no están justificados por otro derecho o por alguna justificación racional que anteceda a la codificación del derecho; tampoco está articulado de manera orgánica, según el lento devenir de costumbres y normas en derecho positivo. Por el contrario, la elaboración del derecho crea las condiciones para que procedimientos justificativos y deliberaciones tengan lugar. Lo hace por decreto, y esto es en parte lo que está implicado en la violencia de este acto fundacional. En efecto, la *violencia* del derecho instaurado por violencia puede resumirse en el lema "esto será ley" o, más enfáticamente, "esto es ahora ley"[3]. Esto último debe comprenderse como una operación del destino, término que tiene para Benjamin un significado específico. El destino pertenece al reino helénico del mito, y la violencia que preserva el derecho es en muchos sentidos un derivado de esta violencia que crea derecho, en tanto el derecho que se preserva es precisamente aquel que ya ha sido instaurado. Que el derecho sólo pueda resguardarse reforzando su carácter vinculante, sugiere que sólo es "preservado" reafirmándose una y otra vez como obligatorio. A fin de cuentas, pareciera ser que el modelo de violencia que crea derecho, comprendido como destino o decreto, es el mecanismo por medio del cual también opera la violencia que salvaguarda derecho.

[3] El término que Benjamin emplea para "fortuna" es *das Shicksal*, que se traduce más apropiadamente como destino.

Que el militarismo sea ejemplo de una institución que a la vez crea y preserva derecho, sugiere que este constituye un modelo para comprender el lazo interno entre ambas formas de violencia. Para que el derecho sea preservado, su estatuto vinculante debe ser reafirmado. Esa ratificación vuelve a vincular al derecho, repitiendo así su acto fundacional de modo regulado. Incluso podemos ver aquí que si el derecho no debiera renovarse continuamente, si no debiera ser salvaguardado, dejaría de funcionar, dejaría de ser preservado, dejaría de hacerse vinculante una y otra vez. El lugar de colapso del derecho sería el militarismo, institución que parece ser ejemplar tanto preservar como en imponer la ley —siendo, a la vez, el punto en que el derecho podría suspenderse, dejar de funcionar, incluso ser destruido.

Si queremos comprender la violencia que opera tanto en la creación de derecho como en su preservación, debemos considerar otra violencia que no puede entenderse ni como destino, ni como "violencia mítica". La violencia mítica crea derecho sin justificación alguna

para tal efecto. Sólo cuando el derecho ha sido establecido, podemos comenzar a hablar de su justificación. Es decisivo que el derecho sea aquí fundado sin justificación alguna, aun cuando haga referencia a una posible justificación como consecuencia de su fundación. Primero el sujeto es constreñido por el derecho, y sólo entonces emerge un marco legal para justificar el carácter vinculante de ese derecho. Como consecuencia, los sujetos devienen responsables para la ley y ante ella, siendo definidos por esa responsabilidad legal. En este campo del derecho, tanto en las instancias que lo fundan como en aquellas que lo preservan, Benjamin plantea una "violencia divina", que apunta al marco mismo que establece la responsabilidad legal. La violencia divina se desata contra la *fuerza coactiva* de ese marco legal, contra la responsabilidad que vincula al sujeto con un sistema legal específico, y que le impide desarrollar la crítica —si no un punto de vista derechamente revolucionario— de ese sistema legal. Cuando un sistema legal debe socavarse, o cuando su coactividad conduce a aquellos que sufren bajo tal coerción a una revuelta, es importante que esos lazos de responsabilidad se rompan. De hecho, *hacer lo correcto en virtud del derecho establecido es precisamente lo que debe suspenderse con el objeto de disolver un corpus de derecho que se considera injusto*.

Sin duda, este era el argumento de Georges Sorel en sus *Reflexiones sobre la violencia*, que influyeron profundamente en las opiniones de Benjamin sobre la huelga general, es decir, la huelga que lleva a la disolución de todo un aparato estatal. Según Sorel, la huelga general no pretende implementar tal o cual reforma en un orden social particular, sino colapsar el fundamento legal del Estado. Benjamin aproxima la perspectiva soreliana al pensamiento mesiánico, lo que proporciona a su punto de vista un sentido a la vez político y teológico. La violencia divina no sólo libera al sujeto de formas de responsabilidad coactivas —esto es, formas que obligan por fuerza o violencia—; esta liberación es al mismo tiempo la expiación de una culpa y la oposición a la violencia coactiva. Uno podría responder a todo esto con el temor de que entonces sólo sean viables la anarquía o la ley de la calle, pero hay cuestiones que no podemos soslayar. Benjamin nunca señala que sea necesario oponerse a todo sistema legal, y no queda claro, basándose en este ensayo, si sólo se opone a ciertas reglas del derecho y no a otras. Incluso, si transa aquí con el anarquismo, debiéramos por lo menos detenernos en lo que anarquismo significa en este contexto y no olvidar que Benjamin toma en serio el mandamiento

"No matarás". Paradójicamente, Benjamin imagina la emancipación de la responsabilidad legal y la culpa como una manera de aprehender el sufrimiento y la fugacidad de la vida, en tanto no siempre puede explicarse en el marco de una responsabilidad legal o moral. Esta aprehensión del sufrimiento y la fugacidad puede llevar, desde su punto de vista, a una especie de felicidad. Sólo recurriendo a la noción benjaminiana de lo mesiánico, es posible ver cómo la aprehensión del sufrimiento —un sufrimiento que pertenece al dominio de la vida y que no es explicable en el marco de la responsabilidad moral— conduce a, o constituye, una especie de felicidad. Volveré sobre esta noción de felicidad en la reflexión final sobre el "Fragmento teológico-político".

Benjamin tenía a la mano varias fuentes cuando escribió este ensayo, entre las cuales se cuentan las *Reflexiones sobre la violencia* de Sorel, *Ética de la voluntad pura* de Hermann Cohen, y las investigaciones sobre la Cábala de Gershom Scholem. Trabajaba sobre dos vectores a la vez —uno teológico y otro político—, elaborando por una parte las condiciones para una huelga general que resultaría en la parálisis y la disolución de un sistema legal completo y, por otra, la noción de un dios cuyo mandamiento *diera una especie de orden irreductible al derecho coactivo.* Ambas vertientes del ensayo de Benjamin no son fáciles de leer conjuntamente. Algunos dirían que la teología está al servicio de la teoría de la huelga, mientras otros dirían que la huelga general no es sino un ejemplo —o una analogía— de la potencia destructora de lo divino.

Lo que parece importante aquí es, sin embargo, que la violencia divina se manifiesta por un mandamiento que no es despótico ni coactivo. En efecto, como señalara antes Franz Rosenzweig, Benjamin elucida el mandamiento como una especie de ley que no puede obligarse ni imponerse por medio de la violencia legal[4]. Cuando hablamos de violencia legal, nos referimos al tipo de violencia que preserva la legitimidad y aplicabilidad del derecho, al sistema penal que aguarda a quienes violan la ley, a las fuerzas policiales y militares que respaldan un sistema legal, y las formas de responsabilidad legal y moral que constriñen a los individuos a actuar conforme a derecho y, finalmente, a definirse cívicamente en virtud de su relación con este derecho.

Significativamente, es volviendo sobre el mandamiento bíblico —específicamente, el "No matarás"—, que Benjamin articula su crítica de la violencia de Estado, una violencia que es prolíficamente ejemplificada por la doble capacidad que tiene el militarismo de crear y

[4] En *La estrella de la redención*, Rosenzweig argumenta que el mandamiento es un esfuerzo verbal y escrito por parte de Dios para solicitar el amor de su pueblo. Su foco en el amor corresponde a los esfuerzos de la época por revivir la dimensión espiritual del judaísmo contra las reformas rabínicas que se concentraban en la elaboración de reglas y en la ciencia de su interpretación. La preocupación de Rosenzweig respecto del judaísmo como movimiento espiritual lo llevó a afirmar que "[el pueblo judío] debe negarse la satisfacción que los pueblos del mundo disfrutan constantemente en el funcionamiento de sus Estados". Señala que "el estado simboliza el objetivo de las naciones de otor-

aplicar el derecho. Aunque estamos acostumbrados a pensar que el mandato divino opera de modo imperativo, instruyendo una acción cuya desobediencia activaría una serie de castigos, Benjamin hace uso de una comprensión distinta del mandamiento, donde el imperativo articulado por el derecho y el problema de su aplicabilidad están terminantemente separados. Precisamente, el mandamiento comunica un imperativo sin tener la capacidad de forzar en modo alguno su ejecución. No es la enunciación de un Dios furioso y vengativo; en este sentido, la ley judía es considerada, generalmente, como *no* punitiva. Es más, el mandato asociado al Dios judío *se opone* aquí a la culpa, e incluso busca una expiación de la culpa que, según Benjamin, es un legado específico de las tradiciones o mitos helénicos. En efecto, el ensayo de Benjamin ofrece, potencial y fragmentariamente, la posibilidad de contrarrestar una lectura equivocada de la ley judía, asociada con la venganza, lo punitivo y la inducción de culpa. Contra la idea de una ley coactiva y culpabilizadora, Benjamin invoca el mandamiento como si este simplemente instruyera una lucha personal con el mandato ético contenido en el imperativo. Este es un imperativo que *no* dicta, sino que *deja abiertos* los modos de su aplicabilidad y las posibilidades de su interpretación, incluyendo las condiciones bajo las cuales pueda ser rechazado.

Tenemos en el ensayo de Benjamin una crítica de la violencia de Estado parcialmente inspirada por fuentes teológicas judías, que se opondría al tipo de violencia que golpea lo que Benjamin llama "el alma del viviente" *(die Seele des Lebendingen;* CV, 250)*. Es importante ser cuidadoso en este punto, pues sería un error decir que el ensayo constituye una "crítica judía", aun cuando la atraviese una vertiente de teología judía —y ciertamente no hace sentido considerarlo una "crítica judía", siendo Benjamin judío. Si la crítica puede justificadamente llamarse judía, es sólo como resultado de ciertas fuentes que Benjamin pone en obra. Y es importante recordar que Sorel, que no era judío ni puso a obrar en su crítica fuentes judías (a no ser que consideremos a Bergson en esta línea), ciertamente influyó en este ensayo tanto como Scholem o Cohen. Aunque Benjamin claramente se equivoca en lo que respecta a la posibilidad y sentido de la no-violencia, yo sugeriría que el mandamiento, como Benjamin lo está pensando, no sólo es fundamento de una crítica de la violencia legal, sino también condición de una teoría de la responsabilidad que tiene en su centro una lucha continua con la no-violencia.

gar eternidad en el marco de un tiempo finito". Para asegurar dicha eternidad, las naciones deben refundarse perpetuamente, así como requieren que la guerra los perpetúe a ellos mismos. En el argumento de Rosenzweig, la vida se constituye por preservación y renovación. El derecho emerge como contrario a la vida, en tanto el derecho establece una resistencia y una estabilidad que opera contra la vida y deviene el fundamento de la coacción estatal. Quiso entender el judaísmo más allá de las contradicciones que afligen a las naciones, y buscó distinguir la idea del pueblo judío de la de nación judía.

* Murena traduce "espíritu de lo viviente", pero Butler se refiere al alma *(soul),* término que también adopta Pablo Oyarzún [nota de la traductora].

Hay al menos dos implicaciones políticas en esta lectura, sobre las que quisiera atraer la atención. Si la interpretación corriente señala que el judaísmo suscribe un concepto de Dios o de Ley basado en la venganza, el castigo y la inducción de culpa, las tensiones cabalísticas que dan forma al pensamiento benjaminiano iluminan un judaísmo diferente. De este modo, sería necesario reconsiderar las distinciones que, en las representaciones populares, identifican al judaísmo con un Dios furibundo y castigador, y al cristianismo con un principio de amor o *caritas*. También podemos ver, me parece, las huellas de un movimiento anti-rabínico de principios del siglo veinte que dio forma a la obra de Rosenzweig —y, en último término, de Martin Buber—, movimiento asociado a la noción de renovación espiritual y preocupado tanto del asimilacionismo como de la escolástica rabínica. Este movimiento también fue crítico de los esfuerzos por establecer un territorio político y legal para el judaísmo, y algunos de estos argumentos tienen todavía una resonancia no menor en la crítica contemporánea del sionismo.

Rosenzweig, por ejemplo, se opuso a la coacción legal, al tiempo que invocó el mandamiento como una manera de elucidar un derecho no coactivo. Señala que, cuales sean las directrices específicas de un mandamiento, todos comunican el imperativo de amar a Dios[5]. En efecto, en *La estrella de la redención*, Rosenzweig escribe que los mandamientos de Dios pueden reducirse a la afirmación "¡Ámame!". Tanto Rosenzweig, como luego Buber en los años 1910 y 1920, se opusieron a la idea de un "Estado" para el pueblo israelí, considerando que el poder crítico del judaísmo, e incluso su poder espiritual, se arruinaría o, en palabras de Buber, "sería pervertido" por el establecimiento de un Estado basado en la coacción y la soberanía legal[6]. Rosenzweig murió demasiado temprano como para ahondar en esta posición, pero Buber llegó a concebir una versión del sionismo que incluía un Estado federado, administrado equitativamente por "dos pueblos". Hasta donde sé, Benjamin nunca defendió la postura de un Estado fundado en nombre del sionismo, y, ante las presiones que su amigo Scholem ejerciera por correspondencia, eludió la pregunta una y otra vez[7]. Para quienes quieren hacer uso de este ensayo como fuente cultural para pensar este tiempo, lo relevante es una cuestión dual: se opone a la reducción antisemita del judaísmo como puro derramamiento de sangre, al tiempo

[5] Véase, Franz Rosenzweig, *La estrella de la redención,* Salamanca, Ediciones Sígueme, 1998.

[6] Véase la importante distinción que Rosenzweig hace entre "Israel" como pueblo judío e "Israel" como adjudicación de un territorio en *La estrella de la redención.* Además, Rozensweig arguye que "esperar y vagabundear" era parte de una tradición mesiánica que sobrevino a la idea de "Israel" en todo sentido, afirmando el carácter fundamentalmente diaspórico del judaísmo. Véase la nota de Buber en 1948 sobre la "perversión" del sionismo, en Martin Buber, "Zionism and Zionism", Paul Mendes-Flohr (ed.), *A Land of Two Peoples: Martin Buber on Jews and Arabs,* Chicago, University of Chicago Press, 2005, pp. 220-223.

que establece una relación crítica con la violencia de Estado, que bien podría ser parte del esfuerzo por movilizar perspectivas judías críticas de las políticas actuales, e incluso contra la base constitucional de la ciudadanía en el Estado de Israel.

De todos modos, el ensayo de Benjamin tiene hoy en día sus detractores, muchos de los que argumentarían sin dudar que este falla al no anticipar el asalto fascista sobre el estado de derecho y las instituciones parlamentarias. Entre la escritura del ensayo de Benjamin, en 1921, y sus lectores contemporáneos ocurrieron varias catástrofes, incluyendo el asesinato de más de diez millones de personas en los campos de exterminio nazi. Uno podría argumentar que era precisamente un estado de derecho vinculante respecto a sus sujetos, lo que debiera haberse opuesto al fascismo. Pero también se sigue que si el derecho que vincula a los sujetos es él mismo parte de un aparato legal fascista, tal aparato es precisamente el tipo de derecho cuyas fuerzas constrictivas debieran ser contrarrestadas y resistidas hasta hacerlas colapsar. La crítica de Benjamin al derecho, no obstante, permanece imprecisa, de modo que una oposición general al carácter obligatorio, incluso coactivo, del derecho, parece menos atractiva una vez que consideramos tanto el surgimiento del fascismo como la insubordinación al derecho internacional y constitucional que caracteriza la política exteriores de los Estados Unidos en sus prácticas de guerra, tortura y detención ilegal. Así y todo, es seguramente a la luz del surgimiento del fascismo europeo que algunos críticos han tomado distancia del ensayo de Benjamin.

Este ensayo fue objeto de una lectura incisiva en *Fuerza de Ley,* de Jacques Derrida, y devino la antípoda controversial de *Sobre la violencia,* de Hannah Arendt. Cuando Derrida escribió su ensayo sobre Benjamin, expresó abiertamente sus preocupaciones sobre "el marxismo mesiánico" que lo atravesaba, y quiso distanciar la deconstrucción de la cuestión de la destrucción, valorando y afirmando a la vez un ideal de justicia que excediera cualquier derecho positivo o singular. Por supuesto, luego Derrida revisitaría el mesianismo, la mesianidad y el marxismo en *Espectros de Marx,* así como en varios ensayos sobre religión. En el escrito sobre Benjamin, Derrida fue claro en señalar que pensaba que este había ido demasiado lejos en su crítica a la democracia parlamentaria. En un momento, afirma que Benjamin cabalga "una ola anti-parlamentaria", y que esta no es sino la que monta el fascismo[8]. A Derrida también le inquieta que Benjamin hubiese escrito a Carl Schmitt el año en que publicara "Para una crítica de la violencia",

[7] Como registro de la ambivalente relación de Benjamin con el sionismo, véase la correspondencia entre Benjamin y Scholem durante el verano de 1933 en *The Correspondance of Walter Benjamin and Gershom Scholem, 1432-1940,* New York, Schocken, 1989.

[8] Jacques Derrida, *Force de loi,* Paris, Galilée, 1994, p. 69. La versión original fue traducida por Mary Quantaince: "The Force of Law", apareció en *Deconstruction and the Possibility of Justice,* un número especial de *Car-*

dozo Law Review 11. Nos. 5 y 6, New York, 1990, pp. 919-1046.

pero no sabemos qué de esa carta —si realmente hay algo— pueda ser motivo de preocupación. Aparentemente, la misiva tiene unas dos líneas de extensión y señala el agradecimiento de Benjamin a Schmitt por haberle enviado su libro. Tal expresión de gratitud difícilmente es fundamento suficiente para inferir que Benjamin suscribe el contenido del libro de Schmitt, ya sea parcial o íntegramente.

En *Sobre la violencia*, a Arendt también le preocupa que perspectivas como la de Benjamin no reconozcan la importancia del derecho como elemento que constituye comunidad, y sostiene que Benjamin fracasa en comprender que un Estado puede y debe fundarse en un principio no coactivo y que, en ese sentido, es en su origen no violento[9]. Arendt quiere basar el derecho democrático en un concepto de poder que lo distingue de la violencia y la coacción. En este sentido, busca resolver el problema repensando ciertas definiciones, mediante lo que podría llamarse una estrategia estipulativa. En su léxico político, la violencia se define como coacción, mientras que el poder se define como no violento y, específicamente, como ejercicio de una libertad colectiva. En efecto, Arendt afirma que si el derecho tuviera su fundamento en la violencia, sería por ello ilegítimo, e impugna el argumento de que el derecho pueda crearse o preservarse por la violencia.

[9] Hannah Arendt, "Sobre la violencia", *Crises of the Republic*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1972, pp. 103-198.

Así, mientras Arendt entiende que la revolución crea derecho y expresa el consenso del pueblo, Benjamin sostiene que el derecho se origina por algo llamado destino. Y mientras Derrida, leyendo a Benjamin, hace del mesianismo la operación performativa por la que el derecho mismo se materializa (y así con el poder que crea derecho, con el destino y con la esfera mítica), es evidente que para Benjamin lo mesiánico se asocia con la destrucción del marco legal, siendo una clara alternativa al poder mítico. En lo que sigue, quisiera examinar la distinción entre destino y violencia divina, para considerar las implicaciones que la noción benjaminiana de lo mesiánico tiene para el problema de la crítica.

La violencia, el destino y el derecho

En consideración al problema de las condiciones fundacionales de la violencia de estado, es necesario recordar que en "Para una crítica de la violencia" Benjamin elabora al menos dos conjuntos de distinciones: por una parte, la violencia que crea derecho y aquella que lo

preserva; por otra, la violencia mítica y la violencia divina. Es en el contexto de la violencia mítica que se desarrolla la cuestión de la violencia que crea derecho y aquella que lo preserva, por lo que la examinaremos más de cerca para comprender lo que está aquí en juego. La violencia configura un estado de derecho, pero lo hace sin justificación. El destino produce el derecho, pero lo hace manifestando la ira de los dioses. Esta ira se materializa como derecho, pero no sirve a fin particular alguno. Sólo constituye un medio; su fin, por así decirlo, no es sino su pura manifestación.

Para demostrar esto, Benjamin se refiere al mito de Níobe, cuyo gran error fue afirmar que ella, una simple mortal, era más grandiosa y fecunda que Latona, diosa de la fertilidad. Ofendió largamente a Latona e intentó también, en su discurso, acabar con la distinción entre dioses y hombres. Cuando Artemisa y Apolo entran en escena para castigar a Níobe por su escandalosa afirmación, tomando la vida de sus hijos, puede entenderse —en el sentido benjaminiano— que están creando derecho. Pero esta actividad legisladora no debe entenderse en primer término como un castigo o reparación por un crimen cometido contra una ley preexistente. La arrogancia de Níobe, en palabras de Benjamin, no constituye una ofensa contra el derecho; si lo fuera, tendríamos que asumir que el derecho estaba instituido previamente a la ofensa. Más bien, su discurso *hybrístico* desafía o tienta al destino. Artemisa y Apolo actúan pues en nombre del destino, o vienen a ser el medio a través del cual el destino se instituye. El destino gana esta batalla y, como resultado, su triunfo es precisamente el establecimiento del derecho mismo (CV, 250).

En otras palabras, la historia de Níobe ilustra la violencia que instituye derecho porque los dioses responden a un daño estableciendo una ley. El daño no se experimenta en primer término como una infracción al derecho; más bien, es la condición que precipita su establecimiento. El derecho es, pues, consecuencia específica de un acto airado que responde a un daño, pero ni ese daño ni esa ira están definidos por el derecho.

Esa ira opera performativamente para marcar y transformar a Níobe, haciendo de ella un sujeto culpable y tornándola en piedra. Así, el derecho petrifica al sujeto, suspendiendo la vida en el momento de la culpa. Y aunque Níobe sobrevive, ella es inmovilizada en esa vida: se vuelve culpable de manera permanente, y la culpa petrifica a quien la soporta. La penitencia que los dioses le imponen es aparente-

mente infinita, como lo es también su expiación. En cierto sentido, ella representa la economía de la penitencia y la expiación infinitos que Benjamin afirma en otra parte como perteneciente a la esfera del mito[10]. Ella se rigidiza parcialmente, endurecida en y por la culpa, pero también se llena de un pena que mana sin fin de esta fuente petrificada. El castigo produce al individuo como sujeto de derecho —responsable, castigable y castigado. Níobe moriría de culpa, si no fuera por esa pena, por esas lágrimas; y es de gran importancia que sean esas lágrimas sobre las que Benjamin vuelve para reflexionar sobre lo que se libera en la expiación de la culpa (CV, 250). En principio, su culpa es impuesta externamente. Es importante recordar que es sólo por una causalidad mágica que ella se hace responsable de la muerte de sus hijos. Después de todo, no es su propia mano la que los asesina, aun cuando ella asuma la responsabilidad de este crimen como consecuencia del golpe asestado por los dioses. Pareciera ser, entonces, que la transformación de Níobe en sujeto de derecho implica resituar la violencia asestada por el destino como una violencia que es consecuencia de su propia acción y por la que ella, como sujeto, se hace directamente responsable. En estos términos, ser sujeto es asumir la responsabilidad por una violencia anterior, cuya operación es ocluida por un sujeto que acaba atribuyendo a sus propias acciones la violencia de la que es víctima.

No deja de ser interesante que sea el destino lo que caracteriza el modo en que se instaura el derecho, aunque esto no da cuenta de cómo el derecho —o la coacción legal, en particular—, puede ser desarticulado o destruido. Más bien, el destino fija las condiciones coactivas del derecho al producir el sujeto de la culpa. Su efecto es atar al individuo al derecho, estableciendo al sujeto como causa singular de su sufrimiento y sumergiéndolo en una forma culposa de responsabilidad. El destino también da cuenta de la pena inmortal que emerge de tal sujeto, pero para Benjamin "destino" no puede ser el nombre que describe el esfuerzo por abolir tales condiciones coactivas. Para comprender esto último, uno debe desplazarse desde la fe hasta Dios, o desde el mito —la esfera a la que el destino pertenece— hacia lo divino —la esfera a la que pertenece cierta destrucción no violenta. Aun cuando no esté del todo claro en qué consiste precisamente esta destrucción no violenta, parece ser la clase de destrucción que —Benjamin supone— se dirigiría contra el marco legal mismo y que, en este sentido, se distinguiría de la violencia requerida e impulsada por el marco legal.

Abruptamente, hacia el final del ensayo, Benjamin sentencia que

[10] Benjamin asocia la expiación y la reparación con el mito, tanto en este ensayo como en otros del mismo período. También opone claramente la operación de la crítica y el mito que, desde su punto de vista, entra en liza con la verdad. Véase, por ejemplo, Walter Benjamin, "Goethe's Elective Affinities", Walter Benjamin. *Selected Writings*…

la *destrucción* de toda violencia legal es obligatoria (CV, 249). Pero no queda claro si se trata de una violencia ejercida por un sistema legal particular, o de una violencia correspondiente al derecho en términos generales. La discusión permanece en un nivel de generalidad tal, que lleva al lector a asumir que es el derecho en su totalidad lo que constituye un problema. Cuando Benjamin escribe que la destrucción de toda violencia legal es perentoria, pareciera ser que lo hace en un momento y un contexto cuya particularidad permanece muda en el ensayo.

Previamente, Benjamin ha distinguido entre la huelga política general, que crea derecho, y la huelga general, que destruye el poder estatal y, con ello, la fuerza coactiva que garantiza el carácter vinculante de todo derecho —es decir, la violencia legal. Benjamin señala que la segunda clase de huelga es destructiva, pero *no violenta* (CV, 246). Ya aquí está proponiendo una forma no violenta de destructividad. Se vuelca en las páginas finales a una discusión sobre Dios para ejemplificar y comprender esta forma no violenta de destructividad. En efecto, puede decirse que Dios tiene algo que ver con la huelga general, en tanto ambos son considerados destructivos y no violentos al mismo tiempo. Entonces, Dios también tendría algo que ver con lo que Benjamin llama anarquismo, y no tanto con la legislación. Así, si creemos que Dios es quien nos brinda la ley o, a través de Moisés, dicta cómo ella debiera ser, debemos considerar nuevamente que el mandamiento no es lo mismo que el derecho positivo, en tanto este funda su poder en la coacción: como forma de derecho, el mandamiento es precisamente no coactivo y no ejecutoriable.

Si lo que hay de divino en la violencia divina no instruye ni crea derecho, nos encontraríamos en un dilema respecto de cómo comprender el mandamiento y, en particular, su equivalente político. Rosenzweig es enfático en señalar que *el mandamiento no es una instancia de violencia legal o de coacción*[11]. Pensamos en el Dios de Moisés como un Dios que otorga un mandamiento, pero así y todo este mandamiento, para Benjamin, no instruye derecho. Más bien, establece un punto de vista sobre el derecho, que lleva a la destrucción del derecho como vinculación coactiva. Entender el mandamiento como instancia de violencia divina puede parecer extraño, particularmente si el mandamiento invocado por Benjamin es "No matarás". Pero, ¿qué pasa si el sistema legal al que uno está vinculado, obliga legalmente a que uno mate? ¿Acaso el mandamiento, golpeando la legitimidad de ese sistema legal, vendría a ser una forma de violencia que se opone a la violen-

[11] Rosenzweig, *The Star of Redemption*, op. cit., pp. 191-192.

cia? Para Benjamin, esta violencia divina tiene el poder de destruir la violencia mítica. Dios es el nombre de aquello que se opone al mito.

Es importante recordar que el poder divino no sólo destruye el poder mítico, sino que también *expía.* Esto supone que el poder divino actúa para revertir los efectos de la culpa. La violencia divina actúa sobre la legislación y el reino de lo mítico en general, buscando expiar las marcas del crimen en nombre de un perdón que no asume expresión humana alguna. El poder divino actúa, pues, destructivamente, pero sólo puede hacerlo cuando el poder mítico ha configurado un sujeto culpable, una ofensa digna de castigo y un marco legal para este castigo. Curiosamente, para Benjamin el Dios judío no induce culpa y no está, por lo tanto, asociado a los terrores de la represalia. En efecto, el poder divino es descrito como letal, pero no implica un derramamiento de sangre. Asesta sus golpes sobre las cadenas de la ley que petrifican al cuerpo y lo fuerzan a una pena infinita, pero no toca, según Benjamin, al alma de lo viviente. Por el contrario, es justamente en nombre del alma de lo viviente que la violencia divina actúa. Y es el alma de lo viviente lo que es puesto en riesgo por el derecho que paraliza al sujeto mediante la culpa. Esta culpa amenaza con convertirse es una especie de asesinato del alma. Distinguiendo entre el alma de lo viviente y la "vida" misma, Benjamin nos está pidiendo que tomemos en consideración el valor que tiene la vida una vez que el alma ha sido destruida.

Cuando preguntamos qué es lo que motiva este vuelco contra la violencia legal, esta obligación de destruir la violencia legal, Benjamin se refiere a "la culpabilidad de la desnuda vida natural" (CV, 250)*. Explica en el ensayo sobre las *Afinidades Electivas* de Goethe, que un "tipo natural" de culpa no es ético, ni es el resultado de un acto indebido: "con la desaparición de la vida sobrenatural en el hombre, su vida natural se convierte en culpa, sin que el obrar falte a la moralidad. Pues ahora radica en la alianza, que en el hombre se manifiesta como culpa, de la mera vida"[12]. No profundiza en esta noción de vida natural en "Para una crítica de la violencia", aunque en ciertos pasajes del ensayo se refiere a la "mera vida" *(blosse Leben).* Dice que "la violencia mítica es violencia sangrienta *[Blutgewalt]* que se ejerce sobre la mera vida por causa de ella misma *[um ihrer selbst],* la pura violencia divina lo es sobre toda vida por causa del viviente *[reine Gewalt uber alles Leben um des Lebendingen]"* (CV, 250)*. El derecho positivo busca, pues, constreñir "la vida por causa de sí misma", pero el poder divino no

* Walter Benjamin, *Ensayos escogidos,* traducción de H. A. Murena, Buenos Aires, Cuenco de plata, 2010, p. 176.

[12] Walter Benjamin, "Las afinidades electivas de Goethe", *Obras, Libro I, vol. 1, traducción de Alfredo Brotons, Madrid, Abada, 2007,* p. 142.

* Sigo aquí la traducción de Pablo Oyarzún, que se ajusta mejor que la de Murena al argumento de Butler. Walter Benjamin, "Para una crítica de la violencia", *Archivos de filosofía,* Nº 2/3, UMCE, Santiago de Chile,

salvaguarda la vida misma, sino sólo la vida por causa del "viviente". ¿Quién es, aquí, "el viviente"? No puede ser todo aquel que meramente viva, dado que el alma de lo viviente es distinta y que aquello que se hace "por causa del viviente" bien puede incluir quitar una mera vida. Esto parece evidente cuando Benjamin se refiere, por ejemplo, a la situación de la Koraj como ejemplo de violencia divina, una escena bíblica en que toda una comunidad es aniquilada por la ira de Dios, al no haber mantenido la fe en su palabra (CV, 250)*.

2008, pp. 427-452 [nota de la traductora].

* Murena, p. 176.

Es con cierta consternación que debemos entonces preguntarnos si lo que el mandamiento "No matarás" busca salvaguardar es la vida natural o el alma de lo viviente, y cómo distingue entre ambos. La vida misma no es fundamento suficiente o necesario para hacer frente al derecho positivo, pero el "alma" de lo viviente quizás lo sea. Tal oposición puede acometerse *por causa* de lo viviente, es decir, por aquellos que están vivos en virtud de tal alma viviente o activa. Sabemos, según la primera parte del ensayo, que "hay que cuidarse firmemente del equívoco jusnaturalista, para el cual dicho significado consistiría en la distinción entre violencia con fines justos e injustos" (CV, 238)*. El tipo de violencia que Benjamin llama "divina" no está justificada por una serie de fines, sino que constituye un "puro medio". El mandamiento "No matarás" no puede integrar la clase de leyes que pueden destruirse. Debe en sí mismo ser un tipo de violencia que se opone a la violencia legal del mismo modo que la mera vida, controlada por el derecho positivo, difiere del alma de lo viviente que permanece como foco de la instrucción divina. En un giro más bien curioso, Benjamin parece estar leyendo el mandamiento de no matar como un mandamiento de no asesinar el alma de lo viviente y, por tanto, un mandamiento de hacer violencia contra el derecho positivo que sería responsable de tal crimen.

* Murena, p. 156.

Un ejemplo de la apropiación del derecho positivo sobre la mera vida es la pena capital. Al oponerse a la violencia legal, pareciese ahora que Benjamin quisiera presentar la pena capital como la violencia legalmente instruida que mejor articula y ejemplifica la violencia del derecho. Contra un derecho que pudiera sentenciar un sujeto a la muerte, el mandamiento supone un tipo de derecho que opera precisamente para salvaguardar cierto sentido de la vida contra tales penas. ¿Pero de qué sentido se trata? Claramente, no es una vida meramente biológica, sino un estado análogo a la muerte inducido por la culpa, la condición pétrea de Níobe y sus lágrimas eternas. Sin embargo, es en

nombre de la vida que la expiación sobreviene a Níobe, lo que instala la pregunta de si la expiación de la culpa es en cierto sentido una motivación o un fin para rebelarse contra la violencia legal. ¿Son los lazos de responsabilidad respecto de un sistema legal dado —un sistema que se reserva la prerrogativa de la pena capital—, rotos por una revuelta contra la coacción legal? ¿Hay algo en la exigencia de "lo viviente" que motive la huelga general que expía la culpa que mantiene la presión de la coacción legal sobre el sujeto? *El deseo de liberar la vida de la culpa elaborada por el contrato legal con el Estado —ese sería un deseo que levantaría la violencia contra la violencia, que buscaría liberar la vida de su contrato legal con la muerte, una muerte del alma viviente por la fuerza opresiva de la culpa.* Esta es la violencia divina que se precipita, como una tempestad, sobre la humanidad para obliterar las huellas de la culpa, una fuerza divina expiatoria y, por tanto, no vengativa.

La violencia divina no golpea ni el cuerpo ni la vida orgánica del individuo, sino al sujeto que es configurado por el derecho. Ella no purifica al culpable de la culpa, sino de su inmersión en la ley, disolviendo así los lazos de responsabilidad que son propios del estado de derecho. Benjamin hace explícito este vínculo cuando se refiere al poder divino como "pura violencia divina (…) sobre toda vida por causa del viviente" (CV, 250)*. El poder divino constituye un momento de expiación que golpea sin derramamiento de sangre. La separación entre el estatuto legal y el ser viviente (que podría ser una expiación o una liberación de ese ser viviente de las cadenas del derecho positivo) es precisamente el efecto del azote, el golpe, y su efecto incruento.

* Oyarzún, p. 449.

¿Pero si esta violencia puede implicar la aniquilación de personas, como en la historia de Koraj, o si descansa en una dudosa distinción entre la vida natural y el alma de lo viviente, puede ella no derramar sangre? ¿Hay un platonismo tácito obrando en la noción de "alma de lo viviente"? Quisiera argumentar que no hay un sentido ideal atado a esta noción de "alma", dado que esta pertenece precisamente a aquellos que están vivos, y espero esclarecer cómo esto funciona, en la discusión que concluye este texto.

En el nombre de los vivos

Benjamin comienza a articular la distinción entre la vida natural y el alma de lo viviente cuando reconoce que la violencia puede infli-

girse "relativamente, en relación con los bienes, con el derecho, con la vida y similares", pero que ella nunca podrá aniquilar de manera absoluta el alma de lo viviente *(die Seele des Lebendingen; CV, 25*0)*, Aunque la violencia divina es violencia, nunca es "aniquiladora" en un sentido absoluto, sino sólo de manera relativa. ¿Cómo debemos entender el uso del término *relativamente (relativ)*? ¿Y cómo, precisamente, puede Benjamin afirmar luego que no puede decirse de su tesis que atribuya a los hombres la capacidad de ejercer un poder letal unos contra otros? La pregunta "¿Puedo matar?" se encuentra con su respuesta irreductible *(Unverruckbare:* inamovible, fija, literalmente: incapaz de enloquecer o de apartarse del camino) en el mandamiento "No matarás". Que el mandamiento sea irreductible e inamovible no quiere decir que no pueda ser interpretado o, incluso, transgredido. Quienes atienden al mandamiento "deben lucha *[sich auseinanderzusetzen]* [con él] en soledad, asumir en casos extraordinarios *[ungeheure*n] la responsabilidad de prescindir de él" (CV, 250)*.

* Murena, p. 177.

Frente a la escena mítica en que la acción airada tiene como consecuencia una ley punitiva, el mandamiento ejerce una fuerza que no es la misma que una marca de culpa. La palabra divina, en su carácter performativo, es un acto de habla perlocutivo, que depende fundamentalmente de que cierta asimilación tenga lugar. Sólo funciona en la medida de su apropiación, cuestión que claramente no está garantizada. Benjamin describe los poderes no despóticos del mandamiento: "el mandamiento resulta (…) inaplicable, inconmensurable respecto de la acción cumplida" (CV, 250)*, lo que sugiere que cualquier temor provocado por el mandamiento no amarra inmediatamente el sujeto a la ley por medio de la obediencia. En el ejemplo del derecho mítico, el castigo infunde culpa y temor, y Níobe ejemplifica el castigo que espera a cualquiera que ose compararse con los dioses.

* Murena, p. 178. Murena traduce *sich auseinanderzusetzen* como "saldar sus cuentas". Sin embargo, la versión que cita Butler ocupa el término "wrestle", variación que resulta fundamental para su argumento y que, por lo mismo, he incorporado aquí.

* Murena, p. 177.

El mandamiento de Benjamin no trae aparejados tales castigos, y carece del poder de llevar a cabo las acciones que esto requeriría. Para Benjamin, el mandamiento no tiene fuerza policial. Es inamovible, es proferido, y deviene ocasión de una lucha con el mandamiento mismo. No inspira temor ni tiene el poder de ejecutar un juicio *a posteriori.* Así, escribe Benjamin, "del mandamiento no se deduce ningún juicio sobre la acción" (CV, 250)*. En efecto, el mandamiento no puede instruir acciones, ni exigir obediencia, ni inclinar el juicio contra aquel que no se someta o que falle en ejecutar el imperativo. Más que constituir un criterio de juicio para una serie de acciones, funciona como

* Murena, p. 177.

directriz (Richtschnur des Handelns). Y lo instruido por el mandamiento es una lucha con este cuya resultado no puede determinarse anticipadamente. En la sorprendente interpretación de Benjamin, uno lucha con el mandamiento en soledad.

En tanto problema ético, el mandamiento es aquello con lo que cada individuo debe luchar sin contar con modelo alguno. Una respuesta ética al mandamiento es rechazarlo *(abzusehen),* pero incluso ahí debe uno hacerse responsable de tal rechazo. La responsabilidad es algo que se toma en relación al mandamiento, pero no es dictada por este. En efecto, se distingue claramente del deber y, por descontado, de la obediencia. Si hay una lucha, entonces hay algo semejante a la libertad. Uno no tiene la libertad de ignorar el mandamiento. Uno debe, por así decirlo, luchar consigo mismo respecto a él. Pero la lucha con uno mismo bien puede producir un resultado, una decisión, un acto que rechace o someta el mandamiento a revisión. En ese sentido, la decisión es el efecto de una interpretación a la vez libre y constreñida.

Uno esperaría que Benjamin salvaguardara el valor de la vida por sobre la violencia y que acuñara una noción de violencia no violenta para nombrar esta acción, este golpe a las ataduras de la ley, esta expiación de la culpa y resucitación de la vida. Pero Benjamin deja claro que quienes ponen la existencia por sobre la felicidad y la justicia, suscriben una posición que es a la vez "falsa" e "ignominiosa" *(niegrid).* Benjamin objeta la comprensión de la "existencia" como "mera vida" y sugiere que hay una "verdad mayor" en la propuesta de que la existencia debe estimarse por sobre la felicidad y la justicia: si consideramos que la existencia y la vida designan el "contexto inamovible del 'hombre' (…) el hombre no coincide de ningún modo con la desnuda vida del hombre" (CV, 251)*. En tanto resulta evidente que Benjamin concuerda con el punto de vista judío, según el cual el mandamiento no prohíbe matar en defensa propia, el mandamiento contra el homicidio no se basa en la sacralidad *(heiligkeit)* de la vida misma (noción que es el correlato de la culpa), sino en otra cosa. Benjamin no rechaza la noción de lo sagrado al tratar de establecer los fundamentos y objetivos del mandamiento contra el homicidio, pero quiere distinguir claramente aquello que de la vida es sagrado, de la vida natural o mera vida.

* Murena, p. 179

La tentación de leer a Benjamin como si este suscribiera una doctrina extramundana del alma o de lo sagrado, emerge temporalmente cuando se refiere a "esa vida que en él permanece idéntica en la vida terrestre, en la muerte y en la supervivencia" (CV, 251)*. Incluso

* Murena, p. 179.

allí, sólo se refiere a lo sagrado entre paréntesis: "por más sagrado que sea el ser humano *[so heilig der Mensch ist]*… no lo son sus estados, no lo es su vida corpórea"*, lo que incluye la vida corpórea y su vulnerabilidad. Lo que hay de sagrado es un restringido sentido de la vida que es idéntico tanto en esta vida como en la supervivencia. ¿Pero cómo debemos interpretar esta cuestión? Benjamin sólo introduce el problema de lo sagrado y de la justicia en el contexto de una conjetura, sugiriendo que pertenece a un futuro indefinido, si es que efectivamente pertenece a tiempo alguno. ¿Cómo debiéramos juzgar las afirmaciones que Benjamin hace? ¿Es la referencia a otra vida, a un sentido de la vida que está más allá del cuerpo, la maniobra del "terrorista espiritual" *(der geistige Terrorist)* que suministra los "fines" que justifican la violencia? Esto pareciera contradecir una afirmación previa, según la cual la violencia divina no actúa según fines específicos, sino como puro medio. Con esto, Benjamin parece sugerir que la violencia divina consuma un proceso, pero no es su "causa", que no podemos deducir los "fines" que logra de los "medios" por los que los consigue, y que cualquier cálculo instrumental de este tipo debe aquí dejarse de lado.

* Opto acá por la versión de Oyarzún, en tanto la formulación de Murena podría inducir al lector a equívoco, en lo que respecta a las intenciones de Butler.

Detengámonos en este restringido sentido de "vida" que emerge de la conjetura benjaminiana. Si hay algo de sagrado o divino en él, sería precisamente aquello que se opone a la culpa y a la violencia ejecutoria del derecho positivo. Consistiría en aquello que resiste o contrarresta dicha forma de violencia legal, y ya hemos visto que este tipo de contraviolencia hostil es ella misma la expresión de aquello que permanece desatado, no culpable o expiado. En este ensayo, sin embargo, vemos que la violencia divina se vincula con la huelga general y con lo revolucionario, y que esto está a su vez conectado con lo que hace frente y devasta el marco legal del Estado. Quisiera sugerir que este sentido sagrado o divino de la vida también está vinculado con lo anárquico, con aquello que en principio está afuera o más allá. Ya nos referimos a este momento anárquico como aquel en que el individuo debe luchar en soledad, sin modelo alguno y sin auxilio de la razón, con el mandamiento. Es una lucha anárquica, que acontece sin ayuda, que tiene lugar entre el mandamiento y aquel que debe actuar frente a él. Ninguna razón los vincula. Hay en este solitario ajuste de cuentas con el mandamiento un momento irreductible que destruye el fundamento del derecho, momento que es suscitado por otro derecho en nombre de la vida y con la esperanza de un futuro para lo viviente, lejos de los grilletes de la coacción, la culpa y la responsabilidad que

mantienen intacto el *status quo* legal. La destrucción o aniquilación del poder estatal no forma parte de la violencia creadora de derecho, ni de la que lo preserva. Aun cuando una época se funda mediante la abolición o destrucción revolucionaria de la violencia legal, ningún derecho se crea así: la destrucción no es parte de una reelaboración del derecho positivo. Ostenta una extraña persistencia, lo que hace sentido si consideramos que el momento anárquico en todo intento de ajustar cuentas con el mandamiento, necesariamente destruye las bases del derecho positivo. También hace sentido cuando consideramos el sentido teológico de lo mesiánico —con el que el mismo Benjamin está tratando de ajustar cuentas en este ensayo—, que no sólo da forma al restringido sentido de la vida que hemos estado investigando, sino que contradice la lectura platónica de su interpretación del alma.

El anarquismo o destrucción al que Benjamin se refiere no debe entenderse ni como otra distinta de Estado, ni como una alternativa al derecho positivo. Más bien, aparece de manera recurrente como condición del derecho positivo y como su límite necesario. No augura una época por venir, sino que subyace a toda violencia legal, constituyendo el potencial de destrucción suscrito por todo acto que constriñe el sujeto a la ley. Para Benjamin, la violencia exterior al derecho positivo es vista al mismo tiempo como revolucionaria y divina —es, en sus términos, pura, inmediata, impoluta. Participa del lenguaje con el que Benjamin describe la huelga general, aquella que pone de rodillas la totalidad de un sistema legal. Hay algo especulativo cuando Benjamin afirma que la violencia expiatoria es invisible a los hombres, y que está vinculada a formas eternas: la vida que está igualmente presente en la vida terrenal, la muerte y la supervivencia. Leyendo "Para una crítica de la violencia" junto con el "Fragmento teológico político"[13], escrito en la misma época, podemos extraer afirmaciones dignas de consideración: primero, que nada histórico puede relacionarse de por sí con lo mesiánico; segundo, que esta violencia expiatoria puede manifestarse en una verdadera guerra o un juicio divino de la multitud contra un criminal (CV, 252)*.

En este punto, todavía parece haber motivos de preocupación. ¿Está Benjamin ofreciendo una justificación por fuera del marco legal para la guerra, o para el levantamiento popular contra un criminal arbitrariamente designado como tal? Su referencia final a una ejecución sagrada pareciera, de hecho, conjurar imágenes similares a las masas desbocadas sublevándose para obrar todo tipo de violencia física en

[13] Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia,* traducción, introducción y notas de Pablo Oyarzún, Santiago de Chile, Lom/Universidad ARCIS, 2009, pp. 141-142.

* Murena, p. 180.

nombre de algún poder sagrado. ¿Está Benjamin sobre una "ola antiparlamentaria" que lo acerca peligrosamente al fascismo? ¿O esta ejecución sagrada corresponde sólo a las premisas totalizantes del derecho positivo? Benjamin ya ha señalado que la violencia divina o sagrada no debiera ser justificada por una serie de fines, aunque pareciera afirmar que la violencia divina pone en juego una relación específica entre el actor y lo divino[14].

¿Cómo debemos, a fin de cuentas, interpretar esta cuestión? Benjamin no hace un llamado a la violencia, pero sugiere no obstante que la destrucción ya obra como presupuesto del derecho positivo y, especialmente, de la vida misma. Lo sagrado no designa aquello que es eterno, a no ser que comprendamos la destrucción misma como una suerte de eternidad. Incluso, la noción de lo sagrado invocada por Benjamin implica que la destrucción puede no tener fin y que su redención no adviene por la legislación o por una historia teleológica. En este sentido, la destrucción es al mismo tiempo el momento anárquico en que tiene lugar la apropiación del mandamiento, *y* el golpe contra el derecho positivo que encadena a sus sujetos a una culpa inerte. Es también *mesiánico* en un sentido particular.

Consideremos este sentido preciso de la destrucción en el concepto de lo mesiánico que Benjamin está articulando. Tenemos en primer lugar la afirmación del "Fragmento" de que "en la felicidad todo lo terreno aspira a su ocaso *[im Glück erstrebt alles Irdische seinen Untergang]"* (FTP, 312-13)*. Este ocaso no sucede una sola vez, sino que continúa ocurriendo. Es parte de la vida misma, y bien puede constituir precisamente lo que hay de sagrado en la vida, aquello que "el alma de lo viviente" significa. Para el Benjamin del "Fragmento teológico-político", el hombre individual interior, tocado por la cuestión ética, es el *locus* de la intensidad mesiánica. Esto hace sentido si tenemos presente la lucha solitaria con el mandamiento que constituye para Benjamin la responsabilidad, cuestión en que resuena la postura levinasiana y que permanece radicalmente distinta de, y opuesta a, la obediencia constreñida. La intensidad mesiánica del hombre individual interior está condicionada por el sufrimiento, entendido este como infortunio o destino. Sufrir a causa del destino es precisamente no ser causa del propio sufrimiento, sino sufrir fuera del contexto de la culpa, como consecuencia de accidentes o poderes que superar nuestro control. Cuando el destino logra crear derecho positivo, sucede una transformación significativa de este concepto de destino. El derecho

[14] El motivo del mandamiento, dice Benjamin, debiera hallarse no en "lo que el hecho hace al asesinado, sino en lo que hace a Dios y al hechor". Sigo aquí a Oyarzún, ante la ambigüedad de la traducción de Murena y la coincidencia del primero con el argumento de Butler.

* Oyarzún, p. 141.

forjado por el destino consigue hacer que el sujeto se crea responsable de su propio sufrimiento, que su sufrimiento es causa y consecuencia de sus propios actos. En otras palabras, el destino inflige un sufrimiento que entonces es, a través del derecho, atribuido al sujeto como su propia responsabilidad.

Evidentemente, esto no quiere decir que no exista responsabilidad —o que no debiera haberla, sino todo lo contrario. Pero el objetivo de Benjamin es mostrar al menos tres cuestiones interrelacionadas: (1) que la responsabilidad debe entenderse como una forma de lucha solitaria, incluso anárquica, con una demanda ética, (2) que la obediencia coaccionada o forzada asesina el alma y socava la capacidad de una persona de llegar a acuerdo con esta demanda ética que se le ha impuesto, y (3) que el marco de la responsabilidad legal no puede reparar ni rectificar la totalidad de las condiciones del sufrimiento humano. El sufrimiento al que Benjamin se refiere es coextensivo a la vida, pero no puede resolverse en ella, y tampoco se le puede atribuir una causa legal o teleológica adecuada. No hay razón suficiente para este sufrimiento, ni la habrá con el tiempo. Lo mesiánico tiene lugar precisamente en esta juntura, cuando el ocaso parece ser eterno.

En el "Fragmento", el ocaso perpetuo de la felicidad humana fija la caducidad como eterna. Esto no quiere decir que sólo o siempre hay ocaso, sino que el ritmo de la caducidad es recursivo y no tiene fin. Lo que se llama inmortalidad corresponde, desde esta perspectiva, a "una [restitución] mundana, que conduce a la eternidad de un ocaso, y el ritmo de esta mundanidad eternamente caduca, caduca en su totalidad, en su totalidad espacial, pero caduca también en su totalidad temporal; el ritmo de la naturaleza mesiánica es la felicidad" (TF, 313)*. Benjamin entiende que la felicidad se deriva de esta aprehensión del ritmo de la caducidad. En efecto, la dimensión rítmica del sufrimiento constituye la base de la forma paradojal de felicidad con la que está emparejada. Si el ritmo de lo mesiánico es la felicidad, y si el ritmo consiste en la aprehensión de que todo debe necesariamente pasar, experimentar su ocaso, entonces este ritmo, el ritmo de la caducidad misma, es eterno, siendo precisamente lo que conecta la vida interior de una persona —la persona que sufre— con lo eterno. Esto parece ser válido para ese sentido restringido de la vida que es invocado por el mandamiento. No es lo contrario de la "mera vida", dado que la caducidad le es propia, sino de una mera vida experimentada como ritmo de la caducidad, lo que suministra una perspectiva contraria a la postu-

* Oyarzún, p. 141.

ra de que la vida en sí es pecaminosa, que la culpa debe atarnos a la ley, y que el derecho debe entonces ejercer una violencia necesaria sobre la vida.

Hay, pues, una especie de correlación entre la vida interior y un sufrimiento eterno, es decir, no restringido a la vida de tal o cual persona. La vida interior, entendida a partir de ahora como sufrimiento, es también la irreductible condición de la lucha contra el mandamiento de no matar; aun cuando se lo transgreda, el mandamiento debe sufrirse. Esta lucha solitaria y sufriente es también el sentido de un anarquismo que impulsa movimientos fatales para el derecho coactivo. El derecho coactivo busca transformar todo sufrimiento en falta, todo infortunio en culpa. Extendiendo la responsabilidad más allá del dominio que le compete, el derecho positivo vence la vida y su necesaria caducidad, tanto su sufrimiento como su felicidad. Transforma a los sujetos en piedras dolientes*. Al determinarlo como responsable de su sufrimiento, este derecho positivo produce un sujeto transido de culpa, compelido a hacerse responsable de infortunios que no son obra suya, o convencido de que, por su propia voluntad, podría poner fin a todo sufrimiento. Mientras es innegable que los hombres se hacen daño unos a otros, no todo lo que uno sufre puede remontarse a las acciones de otro. La expiación de la culpa mediante la violencia divina tiene lugar cuando a la noción egocéntrica del sujeto como causa dañina se opone la conciencia de un sufrimiento que ningún enjuiciamiento podrá aplacar. Esta expiación libera al sujeto del narcisismo fugitivo de la culpa, y promete devolverlo a la vida, pero no a la mera vida, ni a un más allá eterno, sino una vida en el sentido de la sagrada caducidad. Que la caducidad sea eterna significa que nunca llegará a su fin, en tanto ella inflige ritmo a toda vida. Así, Benjamin no defiende la vida de la muerte, sino que encuentra en la muerte —si no en la felicidad— el ritmo de la vida; una felicidad que, para el sujeto, supone una expiación de la culpa que resulta en la desarticulación del sujeto mismo, en la descomposición de su existencia pétrea.

* Butler escribe, en inglés, *"wailing stones"*, en referencia al Muro de los lamentos *(Wailing Wall)*.

En algunos escritos tempranos, Benjamin se refiere en el campo del arte a algo llamado "violencia crítica", e incluso "violencia sublime" (CV, 340)[15]. Lo que está vivo en la obra de arte se mueve *contra* la seducción y la belleza. Sólo como resto petrificado de la vida, puede el arte proferir alguna verdad. La obliteración de la belleza supone la obliteración de la semejanza que constituye lo bello, así como la obliteración de la culpa supone la obliteración de las huellas, de modo que a fin de cuentas signos y huellas deben borrarse para que la obra de arte

[15] Véase las anotaciones sobre la "violencia crítica" en "On semblance", y en "Las afinidades electivas de Goethe", ambos en *Walter Benjamin. Selected Writings.*

manifieste su verdad. Esta verdad toma la forma del lenguaje, de la palabra en sentido absoluto (una perspectiva que demuestra ser problemática si queremos comprender el campo visual como distinto del campo lingüístico). Esta palabra, en el sentido que Benjamin le da, otorga una unidad organizacional a lo que aparece, aun cuando ella misma no aparezca; constituye una idealidad incrustada en la esfera de la apariencia como estructura organizadora.

En "Para una crítica de la violencia" la palabra es el mandamiento —el "No matarás". Pero este mandamiento sólo puede recibirse si se entiende como una especie de idealidad que organiza la esfera de la apariencia[16]. Lo que es sagrado en la caducidad no se halla fuera suyo, pero tampoco es reductible a la mera vida. Si la condición de "mera vida" debe ser superada por la caducidad sagrada, entonces se sigue que la mera vida no justifica el mandato que prohíbe matar. Al contrario, el mandamiento se dirige a aquello que hay de sagrado y caduco en la vida humana, aquello que Benjamin llama el ritmo de lo mesiánico y que constituye el fundamento de una aprehensión no coactiva de la acción humana. Benjamin parece sugerir que la noción de una caducidad extramoral admite una aprehensión del sufrimiento humano que exponga los límites de una noción de moralidad basada en la culpa, la metalepsis de una causalidad moral que produce parálisis, autocrítica y lamento infinito. Y sin embargo, pareciera que Benjamin conserva algo de este lamento infinito. Después de todo, Níobe no sólo deplora lo que ha hecho, sino que también llora su pérdida. La caducidad excede la causalidad moral. Como resultado, es posible que las lágrimas de Níobe suministren una figura que nos permita entender la transición de la violencia mítica a la violencia divina.

Níobe se ufana de ser más fecunda que Latona, y ésta envía a Apolo a asesinar a sus siete hijos. Níobe continúa jactándose, y Latona envía a Artemisa a asesinar a sus siete hijas, aunque algunos señalan que una de ellas, Cloris, sobrevivió. El esposo de Níobe su suicida, y luego Artemis torna a Níobe en una roca tal, que de ella brotan lágrimas eternamente. Uno podría decir que Níobe ocasiona su propio castigo, siendo culpable por su arrogante presunción. Pero el hecho es que Latona es quien sugiere dicho castigo y quien ordena la muerte de los hijos de Níobe. Y son, además, sus hijos, Apolo y Artemisa, quienes implementan su autoridad legal, constituyendo su legitimidad retroactiva. Sólo a través de ese castigo emerge el derecho, produciendo una culpa y un sujeto punible que encubre y al mismo tiempo visibiliza la

[16] Benjamin escribe que "en todas las lenguas y en sus formas, además de lo transmisible, queda algo imposible de transmitir", y que se refiere al "núcleo del lenguaje puro". Walter Benjamin, "La tarea del traductor", *Escritos escogido*s, op. cit., p. 122.

violencia que crea derecho. Si la violencia divina no está implicada en la creación de derecho, sino que pone en movimiento lo mesiánico como poder de expiación, entonces el poder divino liberaría de su culpa al sujeto castigado.

¿Cómo sería la expiación de Níobe? ¿Podemos imaginarla? ¿Sería necesario para la justicia una conjetura, es decir, la apertura a la posibilidad de conjeturar? Sólo podemos imaginar que la roca se disolvería en agua, y que su culpa daría lugar a un sinfín de lágrimas. No cabría preguntarse qué hizo para merecer ese castigo, sino qué sistema penal le inflige tal violencia. Podemos imaginarla rebelándose para impugnar la brutalidad de la ley, o también derramando la culpa de su arrogancia en un furioso rechazo de la autoridad que ha sido ejercida en su contra, así como llevando un duelo sin fin por la pérdida de esas vidas. Si esa pena no tiene fin, quizás es también perenne, incluso eterna, y en ese punto su pérdida es también parte del "ocaso" que la vincula con los ritmos de destrucción que constituyen lo que hay en la vida de sagrado y lo que hay en ella de felicidad.

Existen todavía muchas razones para expresar cierta incomodad con los argumentos que Benjamin presenta en este ensayo temprano, en tanto no nos dice si es obligatorio oponerse a toda violencia legal, si respaldaría ciertas formas de obligación que coactivamente restringen la posibilidad de hacer violencia a quienes detentan el poder, y si los sujetos debieran o no estar constreñidos por el Estado. Claramente, no está ofreciendo un plan para el futuro, sino sólo otra perspectiva del tiempo. Este ensayo termina con una nota de destrucción más que de transformación, y ningún futuro se elabora en él. Pero esto no quiere decir que no pueda haber futuro. Previamente, Benjamin ha señalado que, para Sorel, la huela general proletaria implica una clase de violencia que es "en tanto puro medio… no violenta". Explicando esta cuestión, dice: "Porque ésta no se produce con la disposición de retomar —tras concesiones exteriores y algunas modificaciones en las condiciones laborales— *el* trabajo anterior, sino con la decisión de retomar sólo un trabajo enteramente cambiado, un trabajo no impuesto por el Estado, revuelta que este tipo de huelga no tanto provoca sino que realiza directamente". (CV, 246)*.

* Murena, p. 170.

La consumación de esta revuelta vincula la huelga general con la violencia divina. Esto último también rompe con los modos coactivos de aplicación de la ley y abre un sentido del tiempo que socava la estructura y predicción teleológicas. Específicamente, lo mesiánico frus-

tra el despliegue teleológico del tiempo (el Mesías nunca llegará a tiempo). Lo mesiánico vincula la expiación, la culpa, la retribución y la coacción con una caducidad eterna o recurrente, ampliando así el concepto de sufrimiento. En este sentido, su crítica de la violencia legal nos compele a suspender lo que entendemos por vida, pérdida, sufrimiento y felicidad, para preguntarnos por la relación entre sufrimiento, "ocaso" y felicidad, cómo la caducidad permite oponer aquello que tiene valor sagrado, a aquello que, por obra de la violencia de estado, marchita la vida y perpetúa la pérdida. La caducidad sagrada bien podría funcionar como un principio que nos muestra qué hay en la mera vida que vale la pena proteger de la violencia de estado. También explicaría por qué el mandamiento "No matarás" no opera como fundamento teleológico de la acción revolucionaria, sino como base no teleológica para la aprehensión del valor de la vida. Cuando el sufrimiento que uno experimenta llegar a entenderse como un recurrente, incluso eterno, ritmo de ocaso, entonces se sigue que el propio sufrimiento pueda ser dispersado en un ritmo de sufrimiento recurrente, que uno no sea afligido ni más ni menos que cualquier otra persona, y que el punto de vista en primera persona sea descentrado —disipando tanto la culpa como la venganza. Si este ocaso recurrente da a la vida su ritmo de felicidad, esta no sería exclusivamente personal.

Quizás podamos distinguir en el argumento de Benjamin las condiciones de la crítica, habiendo ya desechado la postura del derecho positivo para preguntarnos sobre la violencia que le da su legitimidad y su poder de auto-preservación. El derecho legitima la violencia perpetrada en nombre de la ley, al tiempo que la violencia deviene la forma en que el derecho se instituye y se legitima a sí mismo. Este círculo se quiebra cuando el sujeto logra romper las cadenas del derecho, o las encuentra de golpe abiertas o descerrajadas, o cuando es la multitud quien toma el lugar del sujeto y rechaza poner en práctica las demandas del derecho, luchando con otro mandamiento cuya fuerza es definitivamente no despótica. El individuo que lucha con el mandamiento está ligado al pueblo que opta por una huelga general, en tanto ambos rechazan la coacción y, al hacerlo, ejercen una libertad deliberativa que por sí sola constituye el fundamento de la acción humana. Benjamin señala que bajo las condiciones de una huelga general rigurosa, y en particular si el militarismo rechaza hacer su trabajo, "una omisión en la acción, un no obrar, […] no puede ser definido como violencia" (CV, 247)* . Aunque denominamos la huelga como "ac-

* Murena, p. 158.

ción" contra el Estado, ella es más bien, como señala Werner Hamacher, una omisión[17], un fracaso en mostrar, en aceptar, en respaldar y, finalmente, en perpetuar un estado de derecho. Si esta negativa a actuar es en sí misma violenta, entonces ella se dirige contra el imperativo mismo de actuar, lo que constituye una forma de relevar al derecho de su poder y su fuerza, negándose a instituirlo una y otra vez, rechazando las operaciones reiterativas por medio de las cuales el derecho se crea y se perpetúa en el tiempo. El derecho puede "colapsar", y lo hará; el derecho tendrá su "ocaso", lo que vinculará esta acción con la destrucción de lo que ha existido históricamente en nombre de un tiempo nuevo y distinto —una "revuelta", como señala Benjamin. Ofrecer una crítica es interrumpir y contravenir el poder preservador de derecho, retirar la propia complicidad con el derecho, ocupar una criminalidad provisional que fracasa en preservar el derecho, propiciando así su destrucción. El abrupto final del ensayo de Benjamin podría entenderse como representación del tipo de súbita finalización que es la violencia divina, la verdadera operación de la crítica del modelo de una destrucción y una revuelta que contraviene al tiempo teleológico.

Imaginen, si pueden, que Apolo y Artemisa le dicen a Latona que se calme, y rechacen acatar su mandato o que el ejército, negándose a romper una huelga, efectivamente vaya él mismo a huelga, deponga sus armas, abra las fronteras, rechace cerrar los puntos de control, aliviando a todos sus miembros de la culpa que mantiene a la obediencia y la violencia de estado en su lugar, y los instruya para refrenar sus acciones, ya sea por el recuerdo o por la anticipación de la pena y el duelo, y que todo esto sea hecho en nombre de lo viviente.

[17] Werner Hamacher, "Aformativo, huelga", *Lingua amissa,* trad. Laura Carugati, Buenos Aires, Miño y Dávila editores, 2012, pp. 170-208.

Tempestades

Como veremos en el próximo capítulo, lo mesiánico no trata para Benjamin de un futuro por venir; consiste más bien en las "astillas" y las "chispas" de otro tiempo que mellan el presente. Lo mesiánico no ofrece promesa alguna sobre el futuro, sino que transforma el presente en lo que Benjamin llamó "tiempo-ahora" *(Jetzeit)**. No es del todo evidente que podamos alcanzar un tiempo-ahora, que el tiempo del ahora pueda iluminarnos, en tanto el pasado reclama al presente que pague por lo sucedido, mediante círculos de reparación y venganza. Alcanzar el ahora, o permitir de alguna manera que el ahora tenga

* Sigo aquí la traducción de Pablo Oyarzún en *La dialéctica en suspens*o.

lugar, sucede sólo a condición de una cierta expiación. ¿Puede Benjamin, por ejemplo, ayudarnos a pensar la guerra en el sur del Líbano, en el verano de 2006, o la guerra contra Gaza en 2008-2009, o preguntar específicamente si el concepto de "defensa propia" invocado por el Estado de Israel está al servicio de la reparación? Aunque parece razonable defenderse de los ataques (una conclusión razonable que, lógicamente, se extendería también a la auto-defensa Palestina), ¿en qué condiciones está la defensa propia desvinculada del problema de la auto-preservación, operando por el contrario como condición de legitimación de la violencia desbocada? Parecería raro apoyarse en cierta noción de lo mesiánico para oponerse a una noción equívoca de defensa propia; después de todo, lo mesiánico es precisamente aquello arrogado por colonizadores de derecha. ¿No debiéramos nosotros, de izquierda, buscar apoyo en terrenos más seculares para oponernos a la violencia de estado? Contra estas suposiciones, ambas muy razonables, quisiera proponer que lo mesiánico, comprendido no como promesa sobre el futuro, ni como fundamento a partir del que reclamar la propiedad de un territorio, bien puede implicar la suspensión de la auto-defensa como fundamento que legitima permanentemente la violencia de estado. Cuando esta defensa se hace permanente, ya no es posible distinguir entre sus usos legítimos e ilegítimos. En otras palabras, precisamente porque la defensa está al servicio de la legitimación del Estado, es siempre correcta y siempre legítima, en tanto actúa en nombre del Estado. Esto conduce a peligrosas consecuencias. Por supuesto, no estoy argumentando a favor de la auto-destrucción como meta; eso sería absurdo. Pero sí estoy a favor de un modo de pensar y de actuar políticamente que no asuma que la defensa propia y la auto-destrucción son las únicas dos alternativas posibles. En una dialéctica tan estrecha, ningún pensamiento es a fin de cuentas posible —y ciertamente no hay una posición que defender.

¿Es posible volvernos a los trabajos tempranos de Benjamin para pensar sobre el perdón y la expiación, y luego pasar a considerar la reparación y sus tretas a la luz de los ataques militares recientes? Para esto, quisiera retornar a la figura de la "tempestad" en los textos tempranos de Benjamin. Conocemos esta figura por el ángel en las "Tesis sobre la filosofía de la historia", donde "una tempestad sopla desde el Paraíso", una tormenta que "se ha enredado en sus alas y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas"[18]*. ¿Qué hay de extraño en este emparejamiento de la violencia y el paraíso? El ángel no puede hacer

[18] Walter Benjamin, "Theses on the Philosophy of History", *Illumination*s, trans. Harry Zohn, New York, Schocken, 1969.
* Oyarzún, p. 44.

frente al futuro, sino sólo al pasado, y en lugar del desarrollo progresivo de nuestro sentido usual de la historia, sólo ve "ruinas" que crecen "hasta el cielo". Que la tempestad sea aquello que "llamamos progreso" es también muy sorprendente, considerando que hay un mirar hacia atrás y una acumulación de despojos. Y que se nos pida, en cierto sentido, entender que la tempestad sopla desde el "paraíso" no deja de ser seductor, en tanto el paraíso se halla aquí entre un cerro de escombros, un pasado que, por así decir, aumenta a medida que avanzamos —pero al revés— en el tiempo. Si en otra parte Benjamin aclara que el progreso constituye una noción lineal de tiempo que establece la homogeneidad y la continuidad como sustancia de la historia, entonces la noción de "progreso", introducida por esta ángel boquiabierto, perplejo, empujado contra su voluntad, irresistiblemente, contradice la que es propia de los conceptos de desarrollo histórico y sujeto volitivo. Parece importante, también, que sean las figuras de la tempestad y la del ángel cuyas alas están en ella enredadas, las que se opongan a la marcha conceptual que —se supone— constituye el progreso, tanto del desarrollo capitalista como de ciertas visiones materialistas de la historia.

¿En qué sentido, entonces, sopla la tempestad desde el paraíso? ¿Está el paraíso enviando un mensaje? De ser así, ¿es similar al que encontramos en Kafka, ese mensaje imperial que nunca llega del todo, en tanto está enredado en una arquitectura infinitamente comprimida e impenetrable? Si hay algo que está siendo socavado, ¿es quizás el avanzar mismo? ¿Y cómo debemos considerar esta cuestión, mucho menos entenderla como metáfora de una especie de mesianismo? En efecto, si la figura de la tempestad es el medio a través del cual Benjamin introduce una noción particular de lo mesiánico, estaríamos en lo correcto si pensáramos que lo mesiánico no es equivalente al progreso, y que cualquier destrucción que produzca será de algo que es, en sí mismo, destructivo. En las mismas tesis, Benjamin se inclina a favor de la siguiente afirmación como parte de su resistencia ante el fascismo: "estará ante nuestros ojos, como tarea nuestra, la producción del verdadero estado de excepción" y "la chance de éste [el fascismo] consiste, y no en última instancia, en que sus adversarios lo enfrentan en nombre del progreso como norma histórica" (TPH, 257)*. Si el progreso es una norma de esta clase, se sigue que cierta historia, necesariamente, producirá al futuro que habrá de superarla. Es esta creencia la que se encuentra ahora en ruinas, y esa destrucción es lo que el ángel

* Oyarzún, p. 43.

vislumbra con claridad. Ningún desarrollo histórico superará al fascismo, sólo un estado de excepción que rompe con cierta fe en este desarrollo histórico. ¿Podemos entender este estado de excepción, boquiabierto, perplejo, irresistible, en términos de lo mesiánico —no lo mesiánico que está "por venir" sino, más bien, el carácter mesiánico del ahora, lo que Benjamin llama "tiempo ahora"? Lo que se desprende del tipo de crítica del progreso que Benjamin propone, es "un concepto del presente como 'tiempo ahora', en que están regadas astillas del [tiempo] mesiánico." (TPH, 263)*.

* Oyarzún, p. 53

Benjamin volvió, una y otra vez, a la cuestión de lo mesiánico, asociándolo en su trabajo temprano con el perdón y la pérdida de la memoria, pero desplazándose en las "Tesis de filosofía de la historia" hacia la importancia de rescatar del olvido una historia marginada. En estrecho contacto con Scholem, quiso comprender el mesianismo en sus primeros años (1913-1920) como ligado al problema del perdón. Y este perdón es formulado contra el castigo, menos como su opuesto que como su exterioridad. Si "progreso" y "desarrollo" siempre comprenden el presente en términos del futuro que este hace emerger, o del pasado que lo engendra, entonces la punición también instala al presente bajo la luz de un pasado dañino o y de un futuro de venganza y compensación. Hacia 1921, era evidente que la expiación que Benjamin halló en el perdón estaba vinculada con la huelga radical, aquella que liberaría al obrero y al ciudadano de los lazos que lo constriñen a un aparato de Estado opresivo, poniéndolo en suspenso. El objetivo no era rechazar tal o cual política de Estado, sino negar el Estado mismo, negación que implica liberarse de los lazos de culpa sobre los cuales el régimen legal se erige. Uno no puede liberarse de tales lazos sin antes decir "no" al Estado; pero para decir "no", uno ya debe haberse liberado, o al menos estar en proceso de hacerlo. Una cosa no lleva a la otra, sino que ambas se conducen a la vez, y es el tiempo de este "a la vez" lo que constituye el tiempo presente de la excepción.

Fundamentalmente, este acto de "perdón" es imaginado como una "tempestad" —la primera "tempestad" que puedo encontrar en la obra de Benjamin—, cuyo efecto es erradicar toda huella de culpa, toda cifra que pueda retrotraerse a una falta. Uno podría esperar que la tempestad dejara algunas ruinas o escombros, pero, extrañamente, su peculiar potencia es la de erradicar toda huella de delito. Benjamin se refiere, por ejemplo, a la "inconmensurable significación del Juicio Final, de ese día sucesivamente postergado que con gran determina-

ción huye hacia el futuro tras las consumación de cada falta". El juicio final, entonces, no llega del todo; es una cita permanentemente postergada que, de este modo, supera la idea de un día en que habrá un último ajuste de cuentas, en que los daños serán compensados y el castigo sobrevendrá (sea lo que sea). Si el Juicio Final es justamente el día que *nunca* llega, la "tempestad del perdón" es lo que lo hace imposible. Como el mensaje imperial de Kafka, el juicio, felizmente, nunca llega, y el motivo parece ser que toda evidencia ha sido destruida por esta tempestad. Finalmente, lo que ha sido destruido es el proyecto mismo de la reparación.

Benjamin escribe que "el significado [del Juicio Final] no se revela en el mundo de la ley, donde gobierna el castigo, sino sólo en el universo moral, donde el perdón viene a su encuentro. Con el objeto de luchar contra el castigo, el perdón encuentra en el tiempo un poderoso aliado. Pues el tiempo, en que Ate [ceguera moral] persigue al malhechor, no es la calma solitaria del temor, sino la tempestuosa tormenta del perdón que precede al ímpetu del Juicio Final y contra el cual ella no puede avanzar. *Esta tempestad no es sólo la voz en la que se ahoga el grito de terror del malhechor; ella es también la mano que borra las huellas de sus delitos, aun si ello implica devastar el mundo en ese proceso*"[19].

Difícilmente el perdón sea una cuestión serena. Cualquier expectativa de que el perdón sea alcanzado cuando las pasiones se apaciguan, es socavada por la figura de la tempestad que, siendo a la vez natural y divina, está también compuesta de rasgos humanos: una voz y una mano. La voz es claramente fuerte, de modo tal que el perdón es aquello que, literalmente, sobrepasa audiblemente el grito que profiere el terror al castigo, pero también, en cierto modo, una mano que tiene el poder de obliterar las faltas, un poder destructivo que debe devastar el mundo si quiere erradicar las huellas de sus transgresiones. Esta tempestad no es exactamente una figura de lo divino, aunque transluce ciertas fuerzas claramente divinas; si hay aquí una figura divina, *no* es una de castigo. En efecto, al final no es mucho lo que sabemos de Dios, pero sí sabemos de esta tempestad, que parece tener rasgos humanos y divinos emparejados en modos difícilmente conceptualizables —no como el famoso Odradek de Kafka, que era en parte humano, en parte bobina de hilo, sin plegarse a una morfología reconocible. Más importante resulta que esta tempestad del perdón constituye una alternativa radical a la estrecha economía de expiación *y* castigo[20].

[19] Walter Benjamin, "The Meaning of Time in the Moral Universe", Walter Benjamin, *Selected Writings,* pp. 286-287. Énfasis de Butler.

[20] Para una discusión más extensa de la cuestión del perdón, véase Judith Butler, "Beyond Seduction and Morality: Benjamin's Early Aesthetics", Dominic Willsdon y Diarmiud

Costello (eds.), *The Life and Death of Images: Ethics and Aesthetics*, Ithaca, Cornell University Press, 2008.

Si esperamos que esta noción de lo divino ratifique la noción del Dios Judío vengativo, debemos considerar que hay otro Judaísmo obrando aquí. Esta tempestad, con su mano y su voz, finalmente metaforiza el tiempo mismo, un tiempo que está liberado de los ciclos de la reparación, que oblitera la culpa y todas sus huellas (un tiempo, en otras palabras, que constituirá una versión alternativa de lo mesiánico), un tiempo cuya voz sofoca el grito humano de terror. Si es este algún tipo de Dios cuya furia ruge a través de la historia como la tempestad del perdón, entonces *no* es un Dios vengativo, sino un Dios que busca destruir la venganza misma. Y, de ser un Dios, está en guerra con otro, uno que se opone a los relámpagos de la ira divina, que la anticipa, borrando las marcas de los delitos y frustrando los planes de venganza.

Esta figura de lo divino es equivalente al tiempo, un tiempo que obra a pesar de la remembranza y el olvido humanos. Esta versión del tiempo trae perdón sólo porque no está determinada por la experiencia humana del tiempo, porque es un tiempo indiferente a lo humano, aun cuando toca a toda vida humana, un tiempo que no es recordado (o recordable) ni olvidado (u olvidable). Sólo esa clase de tiempo es expiatorio; ostenta el poder de extinguir las huellas de toda falta y, de este modo, ayuda a completar el proceso del perdón. El pasado es perdonado en tanto es obliterado, pero *no* porque un grupo de hombres haya ajustado cuentas con él, es decir, *no* porque se haya alcanzado un acuerdo social. Lo irresoluble persiste como tal, pero deja de importar. El tiempo, para Benjamin, contribuye, en modos del todo misteriosos, a completar el proceso del perdón, aunque nunca de reconciliación[21].

[21] Ibíd, p. 287.

Leyendo *Haaretz*, el diario israelí, en el verano de 2006, uno encuentra que la mayoría de los debates sobre la guerra trataban sobre por qué Israel no era más efectivo en ganar la guerra, si había ganado la guerra, si había perdido su eficiencia militar, y de quién era culpa esto último. Se discute muy poco si la guerra estaba justificada, o cómo lidiar con la destrucción de las vidas y los medios de existencia del sur del Líbano. Algunos escritores afirman cínicamente que Hezbollah infiltró los pueblos y asentamientos, y que utilizó a las poblaciones del sur del Líbano como escudos humanos. El mismo argumento emergió en Gaza durante y después de la Operación Plomo Fundido: se dijo que los palestinos utilizaban a niños como escudos humanos en las plazas públicas. ¿Podemos decir que los puestos de avanzada a lo largo de la frontera norte de eso que se llama Israel están también

llenos de escudos humanos? ¿Y los soldados que aceptan servir en esas áreas, son también, en ese mismo sentido, escudos humanos? Si equiparamos toda vida destruida en una guerra con la noción de escudo humano, entonces me parece que ya tenemos una justificación para el asesinato, en tanto todos aquellos que se cruzan en el camino de una bomba lo hacen a propósito, están ahí estratégicamente y con un objetivo preciso, y no son considerados objetivos bélicos, sino escudos, instrumentos de guerra. Y en este punto ya no hay cabida para la indignación por la destrucción de la vida humana —y aquí, diría incluso, no cabe indignación por la destrucción de la vida a ambos lados de esa frontera—, en tanto toda vida humana ha sido instrumentalizada como parte de la guerra y, como resultado, ha dejado de ser una vida que vale la pena proteger, precaria, carente, una vida que vale la pena apreciar y lamentar. Es chocante que las vidas de los soldados israelíes sean personificadas, se les den nombres y familiar, que sean abiertamente lloradas, mientras que las vidas de los soldados y civiles libaneses y palestinos permanezcan anónimas, efectivamente no lamentables.

Actuar o vivir en el "nombre de lo viviente" deja abierta la pregunta por quién, finalmente, es considerado como viviente. Uno no dice "vida para los judíos y no para los otros", y ciertamente no dice "vida para los israelíes y no para los otros". Claramente, la vida implica caducidad, y es precisamente porque la vida puede perderse con tal facilidad y rapidez, que ella debe atesorarse. Que la vida pueda extinguirse no le resta valor, sino que la enriquece. El mandamiento "No matarás" impone la fuerte obligación de distinguir los verdaderos momento de legítima defensa propia, de su uso cínico al servicio de una agresión infinitamente auto-legitimada. Si todo acto de matar es proactiva y retroactivamente llamado defensa propia, entonces la defensa propia ya no opera como una justificación válida para matar. Cualquier y todo acto de matar es justificado y aprobado por uno que considera toda violencia como defensa de sí mismo.

¿Pero qué es este "sí mismo" que debe defenderse, y qué tipo de "sí mismo" queda una vez efectuada la matanza? ¿Será que la defensa propia no conduce a la preservación, sino a la autodestrucción? Y para entender este "sí mismo", ¿debemos preguntarnos también cómo se define, en función de qué fronteras? La frontera constituye siempre un modo de mantener una relación con lo que ella excluye. Así pues, quienes viven del otro lado del muro o a quienes se le restringe su ciudadanía de este lado del muro, definen ese "sí mismo" que busca

preservarse. Desafortunadamente, se preserva a "sí mismo" preservando la frontera, que es, después de todo, una relación con los excluidos y los subyugados que debe actualizarse cada día y cuyos efectos de permanencia deben cultivarse a través de instituciones y prácticas militares. Entonces, lo que "se defiende" es un modo de subyugación encubierta, sin la cual el yo no puede sobrevivir. Así y todo, esta subyugación puede y debe llevar a la resistencia a este *status quo*, convirtiéndose en el espectro de esa autodestrucción. Dado que no hay "sí mismo" sin límite, y que ese límite siempre es lugar de múltiples relaciones, no hay "sí mismo" sin vínculos. Si el "sí mismo" busca defenderse de este punto de vista, entonces niega el modo en que está, por definición, vinculado a otros. Y, mediante esta negación, el "sí mismo" es puesto en peligro, viviendo en un mundo en que las únicas opciones son destruir o ser destruido.

Sobrenominación y melancolía*

Alexander Garcia Düttmann**

> "Pero el olvido siempre incluye lo mejor; porque incluye la posibilidad de redención".
> Walter Benjamin

En *De la libertad humana,* de Schelling, una voz melancólica evoca la condición melancólica como origen de la vida:

> "En Dios también habría una oscuridad profunda si no hiciera de esa condición suya el uno de la personalidad absoluta. El hombre nunca logra controlar esta condición, aunque intente hacerlo en el mal; pues esta condición sólo le está prestada, independientemente de él; por eso su personalidad e identidad no pueden actualizarse nunca. Esta es la tristeza que adhiere a toda vida finita, y dado que hasta en Dios mismo hay una condición por lo menos relativamente independiente, hay en él también una fuente de tristeza que, sin embargo, nunca se logra actualizar, sino que sirve para la eterna felicidad de la superación. He allí el velo de tristeza que se extiende por toda la naturaleza; la profunda, inapelable melancolía de toda vida".

Una falta de reflexión, la experiencia del mal y la naturaleza irrealizable de la pura actualidad serían las causas del carácter melancólico del hombre, de la naturaleza y de todo lo que vive. La reflexión absoluta, la reflexión como apropiación de la condición *(Bedingung),* no sabe de melancolía: ningún velo separa el fundamento *(Grund)* de la existencia. El fundamento no se erige como velo. Podemos también traducir esto en términos de una dialéctica entre naturaleza y espíritu: *"La melancolía (Schwermut) es en sí, sin embargo, el espíritu histórico en su profundidad natural",* escribe Adorno sobre Kierkegaard. La escisión entre fundamento y existencia requiere de la reapropiación de la condición; la separación que deja que el espíritu se hunda profundamente en su propia naturaleza demanda la realización de la historia espiritual. De manera que el problema de la creación —¿cómo se reapropia la condición de uno?— no se presentaría si la melancolía no fuese lo que Heidegger llama un *"tono"* o un *"tono fundamental" (Grundstimmung),* el origen del lamento —del *"dolor de la llamada"*.

* De *La parole donnée, mémoire et promesse.Adorno, Benjamin, Heidegger et Rosenzweig.* (Paris: Editions Galilée, 1989). La nota a la traducción en inglés ofrece un comentario útil sobre el estilo del texto: *La palabra donada* fue mi primer libro, escrito entre 1986 y 1988. Diez años más tarde, después de haber intentado desarrollar algunos de los mismos temas en *Das Gedächtnis des Denkens. Versuch über Heidegger und Adorno,* creo que su fuerza, si es que tiene alguna, es inseparable de su carácter muchas veces elíptico. Es por eso que hice muy pocos cambios al texto original. Traducción de Bruno Lagatte.

** Departamento de Cultura Visual, Godsmiths College, Universidad de Londres. Entre sus últimos libros destaca *Derrida und ich. Das problem der Dekonstruktion* (Edition Moderne Postmoderne, 2008).

Heidegger cita la frase de Schelling sobre la melancolía de las criaturas y agrega*: "Esta es la razón por la cual todos los creadores, los poetas, los pensadores y los fundadores del estado son 'espíritus melancólicos', según Artistóteles*". Al igual que en sus conferencias sobre los conceptos fundamentales de la metafísica, Heidegger cita a Aristóteles en el momento en que nombra a los que están afectados por la melancolía. Pero no hay nada sorprendente en el hecho de que para Heidegger el poeta, el pensador y el fundador del estado sean los melancólicos más extremos. En oponer la melancolía de las criaturas a una tristeza que nunca se actualiza, en oponer la melancolía al acto puro del creador. Schelling parece privilegiar al hombre melancólico, como si el hombre fuera más melancólico que la naturaleza: enfrentado con el problema de la creación, con su condición, el hombre pasa por el mal. Es suficiente aceptar esta interpretación –la melancolía se revela en la creación, en el acto de un creador finito. Para atribuir la melancolía al *Dasein:* ya que *Dasein* es la fuente de la creación, Heidegger explica la noción de creación en su *Introducción a la metafísica:*

> "La polis es el lugar histórico, el "allí" en que, del que y para el que la historia acontece. A este lugar y esta escena histórica pertenecen los dioses, los templos, los sacerdotes, los festivales, los juegos, los poetas, los pensadores, el gobernante, el gabinete de los mayores, la asamblea de la gente, el ejército y la armada. Todo esto no pertenece primero a la polis, no llega a ser político por entrar en una relación con un hombre de estado y un general y el negocio del estado. No, es político —i.e., en el sitio de la historia— siempre y cuando haya (por ejemplo) poetas solos, pero luego poetas de verdad, sacerdotes solos, pero luego sacerdotes de verdad, gobernantes solos, pero luego gobernantes de verdad. Que haya, lo cual significa: como los hombres violentos usan el poder, llegan a ser preeminentes en el ser histórico como creadores, como hombres de acción. Preeminentes en el lugar histórico, llegan a ser al mismo tiempo apolis: sin ciudad y lugar, solitarios, extraños, extranjeros y siniestros (Unheimliche), sin comercio entre los seres en general, sin estatuto y sin límite, sin estructura y orden, porque, en tanto creadores, tienen que crear primero todo esto".

De modo que la melancolía no es ni simplemente política ni puramente apolítica. Marca una hendidura entre lo que ya está creado y mantiene un vínculo con lo que se disocia. Constituye así el *Grunds-*

timmung que acompaña y divide la acción, que paraliza y prepara la creación. Pero ¿cuál es la tarea de los fundadores de la historia? Si la fundación transforma la relación entre las personas y el Ser, y si el destino del lenguaje depende de esta relación, ¿no debemos buscar el nombre de esta alianza que precede toda historia? ¿No es el acto político, el acto de fundación, un acto de denominación? ¿No es una melancolía determinada por el acto de la creación —de la creación como auto-afirmación— necesariamente una reacción que presupone la falta o pérdida del nombre, una reacción que comparte la imposibilidad de nombrar y el deseo de nombrar a la vez? Esta experiencia de melancolía ¿no se queda atrapada en el "*hybris*" que Benjamin define como el intento de darse forma *(sich selbst Gestalt geben)* y que, para Schelling, es el mal?

Como muestra Giorgio Agamben a través del análisis de Freud, la melancolía puede ser también *"la capacidad fantasmática de hacer que un objeto que resiste la apropiación aparezca como perdido*". La lealtad al objeto se inscribe aquí a partir de una voluntad de reapropiación que corresponde al "*hybris*" de la creación. Por indicar una distancia, la melancolía limita la voluntad de la reapropiación al tiempo que le marca un camino. Liga al hombre a la contemplación de su impotencia, pero, simulando la pérdida, logra hacer lo que la creación no pudo. Y sin embargo deberíamos estar conscientes al mismo tiempo de otra melancolía: la melancolía de lo que es inapropiable en sí y está expuesto a la voluntad de la reapropiación ¿En qué consiste esta melancolía? Consiste tal vez en un suplemento, un suplemento melancólico que afecta la lógica de la creación y también la de la reapropiación.

Al leer el pasaje sobre melancolía en el ensayo sobre el lenguaje como *lenguaje de los nombres*, vemos inmediatamente que Benjamin parte por situarla en la naturaleza, en el mundo de las cosas. No es el hombre el melancólico, lo que significa que aquí el hombre es melancólico sólo hasta ese punto en que algo de la naturaleza, de esta naturaleza melancólica, que no es el resultado de la dificultad de crear, se hace parte de su existencia. ¿Podemos decir entonces que Benjamin está satisfecho con esta simple inversión? La respuesta sería que sí si antes hubiese afirmado, por ejemplo, que la naturaleza es melancólica como resultado de la imperfección de la obra humana o como resultado de la inhabilidad de la naturaleza para nombrar —como resultado de su mudeza. Al principio, Benjamin daría la impresión de estar planteando este argumento. Pero se trata sólo de un argumento provisional,

puesto que la *"verdad metafísica*" que aquí se impone tiene un doble sentido:

> "Es una verdad metafísica que toda la naturaleza se lamentaría si fuese dotada de lenguaje. (Aunque "dotar de lenguaje" significa más que hacer capaz de hablar). Esta proposición tiene un doble sentido. Significa primero que el lenguaje mismo se lamentaría. La mudeza: ésta es la gran tristeza de la naturaleza (y para su redención, la vida y el lenguaje del hombre –no sólo, como se suponía, del poeta– están en la naturaleza*)*".

¿Cómo es posible llegar a esta verdad metafísica? ¿Cómo puede la naturaleza, la cosa, ser dotada de lenguaje? ¿Cómo se debe concebir la relación entre melancolía y lenguaje? Deberíamos distinguir antes que nada el mutismo melancólico, un mutismo *"que dice la tristeza profunda de la naturaleza*", de este otro mutismo que es signo de cierta beatitud *(Seligkeit)* y de cierta vida jubilosa. Porque el lenguaje no permanece igual. Esta distinción que divide al mutismo es necesaria en virtud de que el lenguaje de los nombres que traduce el lenguaje de las cosas pierde su capacidad de nombrar, de traducir por medio del nombre: se convierte entonces en lenguaje de signos arbitrarios. La beatitud propia del hombre, donde su vida concuerda con el *"espíritu linguístico puro*", está separada por una diferencia de grado de la beatitud de la naturaleza que es muda pero no melancólica. En el mutismo no hay grados de diferencia, pues éste está todo él separado por una ruptura. Para establecer distinciones de grado deberíamos presuponer una inmanencia constituida a partir de una serie de relaciones; pero el pasaje de un lenguaje al otro —la caída— destruye toda inmanencia.

El *mutismo* no es idéntico a la *melancolía.* Muy bien puede no ser melancólico. La pérdida del lenguaje de las cosas, la imposibilidad de traducir la cosa, implica una pérdida de su mutismo esencial y originario. El mutismo es a la vez la característica decisiva del lenguaje de las cosas, de la cosa que recibe el nombre que le corresponde, y el efecto de la melancolía: *"Porque es muda, la naturaleza está triste. Pero la inversión de esta proposición nos dirige más profundamente a la esencia de la naturaleza; la tristeza de la naturaleza la hace muda*". Oímos el lamento de la naturaleza, pero este lamento no es el resultado de una transformación de su mutismo. El mutismo no necesita transformarse en lenguaje para que oigamos su lamento. Nada precede a la melancolía. El mutismo melancólico es un lamento y el lamento es la pala-

bra sin palabra del mutismo. El.mutismo habla la tristeza de la cosa *a través* de su lamento. La cosa se confunde con el mutismo melancólico, que habla antes de hablar: *"aun cuando hay sólo el susurro de unas plantas, hay allí siempre un lamento*". Cuando el mutismo habla y toca el límite del lenguaje, cuando se comunica —pero no es nada más que este contacto apenas distinguible, el sonido que se produce por la reverberación de una cuerda— es un efecto de la tristeza de la cosa que ha perdido su mutismo originario, que no es ya mudo, que es *más que mudo*. Como lamento el mutismo revela una afectividad. El lamento es "*la expresión más indiferenciada e impotente del lenguaje, contiene apenas más que su hálito sensual":* en el límite del lenguaje, no podemos decidir si dotamos a la cosa de lenguaje o si fue la cosa misma la que tocó el lenguaje.

¿Podría ser esta lógica de la melancolía la que viene a determinar el mutismo del júbilo sagrado, el mutismo de la beatitud? Benjamin no indica cómo confirmar esta hipótesis. Pero nada nos impide pensar que el mutismo no-melancólico sea un efecto de la felicidad y el júbilo sagrados. La felicidad también nos deja mudos. Adorno muestra que la reflexividad inherente al lenguaje abandona la felicidad a su propio pasado:

> "Con la felicidad ocurre lo mismo que con la verdad: uno no la posee, sino que está dentro de ella. De hecho, la felicidad no es otra cosa que estar rodeado, una imagen diferida del amparo original de estar en la madre. Pero por esta razón nadie que es feliz lo sabe. Para ver la felicidad, tendría que dejarlo atrás: ser como ya nacido. El que dice que es feliz miente; invocando la felicidad, peca contra ella. Sólo mantiene la fe el que dice: Fui feliz. La única relación de la conciencia con la felicidad es la del agradecimiento: allí está su incomparable dignidad".

La felicidad es, por definición, lo que todavía no nace: nacimiento y lenguaje van juntos. La felicidad se abandona al lenguaje porque es esencialmente abandono: se abandona a lo que la abandona con el fin de convertirse en memoria. Por expresarse en la lengua, la felicidad mantiene un vínculo con el pasado. Radicalizando la idea de Adorno, podríamos decir que el lenguaje es la expresión de la felicidad, su abandono y su memoria. Sólo él puede evidenciar una lealtad a la felicidad, lo cual no implica que la frase "fui feliz" tenga que ser repetida pues el lenguaje afirma su propia afirmación. El lenguaje es la

inscripción de la felicidad en el tiempo. Ser leal a la felicidad no es negar la marca de su expresión, su apertura temporal, el lenguaje. Tal lealtad se manifiesta ella misma en el reconocimiento. El lenguaje como expresión de una felicidad pasada se dirige al otro a través del *pathos* del reconocimiento. Este *pathos* no es fastuoso. Rosenzweig ha mostrado que no se puede medir el reconocimiento por el otro: el reconocimiento no tiene objeto, el otro no se convierte en propiedad del que lo reconoce. Pero si el reconocimiento prohibe la representación del otro, ¿cómo podemos dirigirnos a él? La memoria del reconocimiento requiere del abandono de la representación; de lo contrario, peligra su invocación, se revoca la felicidad. Quizás experimentar la felicidad y la verdad significa aceptar la experiencia lingüística de lo que es inmemorial e inolvidable, de lo que es inmemorial porque es inolvidable y de lo que es inolvidable porque es inmemorial. Lo inmemorial y lo inolvidable se anuncian a través de esta experiencia paradójica: cuanto más buscan suspender el lenguaje, más éste los permea. Según Adorno, el reconocimiento, eso que nos lleva a relacionarnos con el lenguaje, es el signo de lo digno de la felicidad. Adorno se acerca a Heidegger aquí: en su trabajo sobre *Gelassenheit* Heidegger sugiere que el reconocimiento —el reconocimiento del pensamiento— es lo que es noble en la esencia del hombre. Pero si hay una conexión entre el reconocimiento y la felicidad, si esta conexión determina la dignidad de la felicidad, no nos sorprenderá ver que Benjamin al hablar de la "*beatitud de la naturaleza*", cite una línea que nombra una dignidad, la dignidad de los animales: "*Friedrich Müller le hace decir a Adán, a propósito de los animales que lo abandonan tras ser nombrados, 'Y se vio por la nobleza con que brincaron desde mí que el hombre les había dado un nombre*". ¿No es la nobleza que está aquí en cuestión la dignidad con que el reconocimiento dota al que sabe o al que ha conocido la felicidad y el júbilo? Es cierto que la naturaleza se queda muda, pero se queda muda porque el reconocimiento que parece dotarle su título de nobleza no hace referencia al pasado. El lenguaje de los nombres acuna la naturaleza; es su felicidad y su verdad, no el tiempo de esa felicidad, de esa verdad.

La naturaleza nombrada, llamada por su nombre, es jubilosa. Pero este júbilo no puede no ser contaminado por la tristeza. Es la naturaleza jubilosa la que se lamenta, no la naturaleza traicionada por el hombre, la naturaleza a la que el hombre desprecia por despreciar el lenguaje de los nombres. La naturaleza jubilosa es también la naturale-

za melancólica. Esta afirmación pareciera ser incompatible con el argumento de Benjamin. ¿Cómo explicamos un movimiento que pone a la naturaleza en contacto consigo misma? Notamos una vacilación en el texto, como si Benjamin se sintiese obligado a seguir dos caminos que van en distintas direcciones. El mutismo indica el duelo de la naturaleza: "*En toda tristeza hay una inclinación profunda a quedar sin palabras*". Dado que dotar algo de lenguaje es más que capacitarlo para hablar, perder el habla o no hablar "*es infinitamente más que la inhabilidad o el desánimo de la comunicación*". Sólo lo que ha perdido el habla puede ser dotado de lenguaje: el lamento no se refiere a una incapacidad o un desánimo que afectaría la posibilidad de la comunicación. Se refiere a la denominación:

> "Lo triste es lo que se siente profundamente conocido por lo desconocido. Ser nombrado –aun cuando el que nombra parece divino y jubiloso– mantiene quizá siempre una intimación de tristeza. Pero mucho más lo mantiene cuando el nombre recibido no viene del lenguaje beato y paradisíaco, sino de las cien lenguas del hombre, en las que el nombre ya se ha marchitado pero en las que, según el pronunciamiento de Dios, hay conocimiento de las cosas".

Este pasaje —que sugiere también que la relación entre el nombre y el conocimiento es asimétrica: pero ¿qué conocimiento?— posee las condiciones de un pasaje real: pasamos de un nivel a otro sin siquiera notarlo. Benjamin comienza diciendo que la melancolía de la naturaleza —de la cosa nombrada— es causada por el nombre propio, ya que lo desconocido —Dios— reconoce completamente lo que crea: "*Las cosas no tienen nombre propio salvo en Dios*". El nombre en sí, en su esencia más profunda, en su esencia divina, ya posee una condición melancólica. Es como si ahí la melancolía fuese originaria. Benjamin parece sugerir una propuesta universal: lo que recibe un nombre, que se evoca con un nombre propio, ya es melancólico, puesto que el nombre siempre y sin excepción es una especie de identificación. Pero al añadir un paréntesis a esta proposición para así limitar su alcance, *simultáneamente* lo sitúa en un nivel que habría de ser distinguido de todos los demás niveles. Decir que tal propuesta es válida para todas las lenguas, incluyendo la de los nombres, es negar implícitamente su validez para el lenguaje divino —aun cuando una sospecha inevitablemente empiece a desplazar esta negación. La frase según la cual "*las*

cosas no tienen nombre propio salvo.en Dios", adquiere entonces un sentido completamente distinto. Debemos tener en cuenta así un tercer punto, consistente en que en el lenguaje de signos arbitrarios, la vida natural del nombre llega a su fin. El nombre ya está marchito, ha llegado a ser externo a sí mismo. Este lenguaje artificial quiere comunicar algo que está en otra parte: *"dejando el lenguaje más puro de los nombres, el hombre hace del lenguaje un medio (es decir, un conocimiento que le es impropio), y así también, por lo menos en parte, un mero signo*". Así es, sobre todo, el lenguaje referencial el que se supone causa de la melancolía. Está en el origen de la multiplicidad y la confusión de las lenguas:

> "En la relación de las lenguas humanas con las de las cosas, hay algo que se puede describir como 'sobrenominación': la sobrenominación como la razón lingüística más profunda de toda melancolía y (desde el punto de vista de las cosas) de toda mudeza".

Así Benjamin va de un extremo a otro. Por un lado, la naturaleza es melancólica en el punto en que es sobrenombrada por carecer de un nombre propio; por otro lado, esta sobrenominación está ya determinada por el nombre propio, por la denominación misma. Desde esta perspectiva, todo nominación es sobrenominación. Una diferencia que no es una diferencia de grado se inscribe en la universalidad de la regla, y nos permite invertir los términos: si toda nominación es sobrenominación, toda sobrenominación será también nominación. La sobrenominación debe guardar la huella de un nombre que no está en deuda; de lo contrario, no habría nominación. La cosa lamenta la sobrenominación, lamenta *sin lamentar* el nombre. Un nombre puede ser imperfecto con respecto a una perfección que no alcanza, pero si la sobrenominación es general, ningún nombre es imperfecto. El nombre no es ni perfecto ni imperfecto, ni adecuado ni inadecuado. El lenguaje de los nombres traduce y no traduce el lenguaje de las cosas. Benjamin hace que el sentido de la regla se desvíe. La regla se desvía. Este desvío puede tomar la forma de una vacilación: podemos acusar a Benjamin de no ser lo suficientemente riguroso. Pero el mismo desvío puede también mostrarnos un camino para poder pensar otro tipo de rigor. Este rigor no se mide contra una generalidad fija: se presenta como el rigor de una regla que sólo puede constituirse como una regla si engendra su propia diferencia, una diferencia que escapa a toda regulación. Lo que esta regla designa es la

posibilidad y la necesidad de una doble interpretación de la melancolía, del pasaje de una melancolía a otra. Si la sobrenominación no es nada más que un accidente terrible, si no regula la nominación en general, la naturaleza puede ser melancólica sólo por un fracaso. El hombre ha faltado al lenguaje. Aun si mantenemos que no podría hacer otra cosa, y que el lenguaje de los nombres ya falta al lenguaje divino —Benjamin no excluye esta idea— seguimos pensando la melancolía como una reacción a la condición del hombre. La naturaleza es melancólica porque el hombre es incapaz de apropiar su propia condición. No hace nada más que reflejar la melancolía del hombre; habla, lamenta, bajo la mirada melancólica del hombre, quien no alcanza a darle un nombre propio. Por el otro lado, si la sobrenominación es universal, si regula la nominación, la melancolía de la naturaleza no está ya sujeta a la condición del hombre. Resulta de la estructura misma del nombre y no es derivada de una falta o una imperfección o un fracaso —al menos si definimos la falta como base de una esencia sin falta. La nominación hace más que nombrar. El nombre no sólo no apropia lo que nombra, no puede nunca asegurar su propia identidad. Es excesivo, por razones esenciales: necesita ser excesivo para poder nombrar la cosa. Por lo tanto no tiene sentido decir que este exceso es equivalente a una falta —a una falta de plenitud.

Lo inapropiable es en este caso la esencia de la apropiación. No es en lo más mínimo lo que distingue una apropiación finita de una apropiación infinita. Pero ¿qué es lo inapropiable, qué es lo inmemorial, siempre ya olvidado y en ese sentido inolvidable? El nombre, el lenguaje mismo, o mejor, su cualidad de don, este don que se borra tan pronto como aparece. La melancolía de la cosa nos hace pensar en el don del lenguaje, en el lenguaje como don.

El rasgo creativo está aquí expresado por el hecho de recibir un don, que también nos recuerda la estructura de la concepción y espontaneidad que Benjamin analiza cuando estudia la denominación. Si el rasgo creativo es lo que dentro de y por el *Grundstimmung* permite que la renuncia reciba el don —lo *irrecibible*— ¿podemos entonces separarlo de una denominación que reconoce la cosa o hace que aparezca? El rasgo creativo se divide, y es esta división la que marca el pasaje de la nominación a la sobrenominación, de la sobrenominación a la nominación, de una melancolía a la otra.

La última parte de la colección *Una infancia en Berlin* de Benjamin, lleva el título “El jorobado pequeño”. Allí escribe:

> "Allí donde aparecía, yo sólo podía mirar los escombros. Una contemplación tardía, de la que las cosas se escapaban; en un año mi jardín se había convertido en un jardín pequeño, mi habitación en una habitación pequeña y mi banco en un banco pequeño. Se achicaron, y era como si les estuviese creciendo una joroba que los hacía parte del mundo del jorobado pequeño, y por mucho tiempo. Este hombrecillo siempre llegó antes que yo. Y al hacerlo, me obstruía el camino. Pero aparte de eso, no hacía nada, este capitán vestido de gris; sólo se llevó la mitad del olvido de todo lo que recibía. "Si quiero ir a mi habitación pequeña / Para comer mi cena pequeña / Hay un jorobado pequeño / Que ya comió la mitad". Así que el jorobado pequeño solía estar allí. Pero nunca lo vi. Siempre fue él el que me miraba. Y cuanto más penetrante era su mirada, menos me veía a mí mismo".

El jorobado pequeño guarda lo inolvidable y, por esa misma razón, nos obliga a olvidar la cosa: a olvidar que hemos olvidado. ¿No es ésta la imagen emblemática de lo que hace surgir la melancolía originaria? Cada vez que nombramos la cosa, el pequeño jorobado nos mira: la joroba es la marca de la sobrenominación. Pero nunca vemos al que nos mira y nos abandona. *Y oyes entonces los signos del lamento...*

Dar el nombre
Derrida lector de Benjamin

EMMANUEL BISET*

* Profesor de la Universidad Nacional de Córdoba e investigador del CONICET. Ha publicado *Violencia, justicia y política. Una lectura de Jacques Derrida* (Eduvim, 2012) y *El signo y la hiedra. Escritos sobre Jacques Derrida* (Alción, 2013).

> Se comprende así que el nombre, particularmente el llamado nombre propio, está siempre incluido en una cadena o en un sistema de diferencias. No se convierte en apelación sino en la medida en que puede inscribirse en una figuración.
>
> Jacques Derrida

Políticas del nombre propio

El trabajo intelectual contemporáneo parece articularse en torno a diversas políticas del nombre propio, esto es, distintos modos de tratar los nombres de autor. La construcción de un campo intelectual pasa entonces por la institución de un cierto nombre como algo canónico, pero también por las apropiaciones que se efectúan del mismo. En este sentido, un determinado campo intelectual supone la estabilización de una serie de autores a discutir y de ciertas interpretaciones sobre los mismos. Las preguntas, entonces, pueden dirigirse a dos aspectos: por un lado, qué supone la sobredeterminación de la práctica intelectual por la figura del nombre propio; por otro lado, cómo pensar diversas políticas justamente de esta sobredeterminación.

Respecto al primer aspecto, es posible señalar que la práctica intelectual actualmente tiene como su centro el nombre propio. Con ello me refiero a que las discusiones están constituidas por la referencia ineludible en torno al nombre, y así los debates giran en torno a lecturas, interpretaciones, apropiaciones de un determinado nombre. Por ello mismo, la cuestión es cómo la danza de nombres le otorga una forma específica a la práctica intelectual. Ante todo, en ello, es posible identificar un determinado modo de comprender el lenguaje desde la nominación. El nombre considerado como el núcleo último del lenguaje, como instancia indivisible, a la que le sobrevienen conectores de diverso tipo. Claro que esto es acentuado cuando se trata ya no de nombres como sustantivos, sino de nombres propios, de firmas. La práctica intelectual dibujada en torno a ciertas firmas. Quizá aquí se

jueguen algunas de las posibilidades y limitaciones de nuestro horizonte teórico.

Respecto del segundo aspecto, se pueden trazar políticas en un doble sentido: en los procesos políticos por lo que un nombre propio es legitimado como autor hegemónico y en los modo de trabajar sobre esa hegemonía. Con esto último, me refiero a dos prácticas posibles, o bien la acentuación de lo propio del nombre, esto es, la disputa por la fijación de una interpretación correcta; o bien la acentuación de lo impropio del nombre, esto es, la disputa parte de la imposibilidad de una interpretación correcta o verdadera. En el primer caso, el texto se considera como una fuente que puede revelar una verdad, y subtiende así un ideal de fijación definitiva del sentido, de la obra, de un nombre propio. En el segundo caso, la apuesta pasa por abrir preguntas, problemas, cuestiones, desde una lectura que se asume como parcial, precaria, que se sabe a priori infinita.

Si bien los modos contemporáneos de entender la lectura parecen conducir a lo segundo, no deja de ser significativo que una y otra vez las discusiones se dirijan a la apropiación de un nombre propio, a su interpretación correcta o equivocada, a su buena o mala lectura, a lo que un autor quiso o no quiso decir en última instancia. Como si a pesar de aceptar la lectura como algo infinito, una especie de pulsión interna no dejara de insistir en el valor de propiedad. Pulsión de propiedad en un doble sentido: apropiarse de un nombre y fijar lo propio de un nombre.

El nombre propio parece el horizonte irrebasable de la práctica intelectual. Allí cuando las producciones teóricas están destinadas siempre al abordaje, interpretación, discusión de un nombre. Este desplazamiento, posiblemente contemporáneo, le otorga una forma específica a esta práctica, al mismo tiempo que da cuenta de una cierta imposibilidad, pues en muchas ocasiones la referencia a los grandes nombres es el reaseguro o la garantía que evita el abismo del pensamiento. Por ello mismo, cuando se trata de abordar los modos del pensamiento contemporáneo resulta necesario pensar aquellas lógicas, explicitas o subrepticias, que lo constituyen. Allí el nombre propio no es un problema entre otros.

Y no será sino este uno de los modos posibles de volver, una vez más, a la lectura que Derrida efectúa de Benjamin. Se trata de una lectura, en cierto modo, saturada, que ha despertado innumerables interpretaciones. Ahora bien, la primera cuestión a observar es que se

juegan allí, justamente, diversas políticas del nombre propio. Interpretaciones que se inscriben muchas veces en intentos de salvar el buen nombre de uno u otro pensador, sea salvar el buen nombre de Benjamin de las injurias derridianas, sea salvar el nombre de Derrida de los lectores benjaminianos. Defender el buen nombre, salvar una obra de las injurias, inmunizar un autor de las críticas. En cualquiera de estos casos, la discusión se encuentra atravesada por una política de la preservación del buen nombre, aun cuando no se busque fijar allí un sentido último o lo propio de un texto.

Sin embargo, el problema del nombre no se puede trazar sólo en las modalidades de la recepción de este vínculo, pues es el objeto mismo de la lectura que Derrida hace de Benjamin. Ya en el primero de los textos dedicados a este autor, "Desvíos de Babel", la cuestión del nombre propio será central cuando el objeto de reflexión sea la palabra "Babel". Palabra que posee un doble sentido, es un nombre propio referido a la Torre del Génesis, pero también significa "confusión". Nombre propio y nombre común. Babel es en sí misma la confusión en torno a su nombre: la confusión entendida como confusión de las lenguas, pero también la confusión de los arquitectos en torno a la estructura interrumpida de la torre; el nombre de la Torre, pero también Babel como el nombre de Dios padre, la ciudad que lleva en sí el nombre de Dios. Y escribe Derrida en torno a esta confusión: "Por lo tanto, ese idioma lleva en sí la marca de la confusión, quiere decir impropiamente lo impropio, a saber: Babel, confusión. La traducción se convierte entonces en necesaria e imposible, como el efecto de una lucha por la apropiación del nombre. Necesaria y prohibida en el intervalo entre dos nombres totalmente propios. Y el nombre propio de Dios, dado por Dios, ya se divide lo suficiente en la lengua para significar, también, confusamente, «confusión». Y la guerra que declara, primero hizo estragos en el interior de su nombre: dividido, bífido, ambivalente, polisémico: Dios deconstruye"[1].

[1] Jacques Derrida, "Desvíos de Babel", mimeo, p. 5.

El problema será, entonces, la confusión entre los dos sentidos de Babel, nombre propio y nombre común. Por ello, la palabra "Babel" es un indecidible que abre una serie de disputas sobre su definición como algo interior o exterior a la lengua. En esta indecidibilidad se juega una lucha por el nombre propio, por la apropiación del nombre propio. Esta disputa es central porque marca la genealogía de toda traducción como necesaria e imposible, como una deuda imposible de saldar. Los Semitas al buscar hacerse de un nombre buscan poner el

mundo en razón, esto significa o bien la universalización colonial de su idioma, o bien la transparencia racional de la lengua que convierte a la comunidad humana en algo pacífico. Pero cuando Dios impone su nombre rompe esta transparencia para dar origen a la traducción infinita: "Con el mismo gesto, a partir de su nombre propio tradudible-intraducible, desencadena una razón universal (ésta, no se encontrará ya sometida al imperio de una nación particular), pero al mismo tiempo, limita esa misma universalidad: trasparencia prohibida, univocidad imposible. La traducción se convierte en ley, el deber y la deuda, pero una deuda que no podemos cancelar"[2].

[2] Ibíd., p. 7.

La imposición de un nombre propio, su violencia, se inscribe sobre otra violencia. Violencia contra violencia. La violencia del nombre viene a interrumpir aquella de una racionalidad trasparente y colonial. Una violencia que surge de la indecidibilidad del nombre, si común o propio, que da origen a la deuda imposible de toda traducción. Allí cuando un nombre propio no se traduce, y por ende pertenece y no pertenece a la lengua. La deuda no implica la relación de dos sujetos vivos, sino de dos nombres. Entre dos nombres, entonces, siempre formas de la violencia.

La cuestión del nombre propio, aquella donde se juega la relación entre Benjamin y Derrida, donde se puede pensar la insistencia en el nombre "Walter", remite a la violencia inscripta en la nominación. Ante todo, se encuentra allí el problema de privilegiar una cierta concepción del lenguaje que considera el nombre como elemento último, esto es, instancia indivisible a la que le sobrevienen determinadas relaciones. Lo que no es sino un pensamiento del nombre como posibilidad de sustracción del juego de las diferencias. Este privilegio del nombre, a su vez, muestra un modo de comprender la política. Esto aparece ya cuando Derrida trabaja sobre "La lección de escritura" de Lévi-Strauss. Vale recordar que en este texto Lévi-Strauss piensa la relación entre los nombres propios, la violencia y la comunidad. En los Nambikwara los nombres propios aparecen como algo prohibido, algo que no debe ser revelado, y la violencia comenzaría como algo exterior que invade una comunidad inocente desde el momento en que el antropólogo revela esos nombres propios, pues rompe el mandato de no revelación. Sin embargo, Derrida va a cuestionar el esquema político que supone esta lectura donde la violencia le sobreviene desde fuera a una comunidad inocente y pacífica.

Derrida sostiene que no se da esta violencia externa que le sobre-

viene a la comunidad, pues la misma posibilidad del nombre propio supone una instancia de diferenciación entre los integrantes de la comunidad, la posibilidad del nombre propio se sobreimprime sobre la violencia del proceso de clasificación social como diferenciación: "Había en efecto una primera violencia en nombrar. Nombrar, dar los nombres que eventualmente estaría prohibido pronunciar, tal es la violencia originaria del lenguaje que consiste en inscribir una diferencia, en clasificar, en suspender el vocativo absoluto. Pensar lo único *dentro* del sistema, inscribirlo en él, tal es el gesto de la archiescritura: archiviolencia, pérdida de lo propio, de la proximidad absoluta, de la presencia consigo, pérdida en verdad de lo que nunca ha tenido lugar, de una presencia consigo que nunca ha sido dada sino soñada y desde un principio desdoblada, repetida, incapaz de aparecerse de otra manera que en su propia desaparición"[3]. Sobre esta violencia originaria es que surge la segunda violencia que es la prohibición de revelar el nombre propio, la moral que instituye una obliteración. Y recién, la revelación del nombre propio será una tercera forma de la violencia, aquella de la ruptura con un mandato moral.

[3] J. Derrida, *De la Gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1998, p. 147.

De modo que el nombre propio no sólo da cuenta de una cierta concepción de lenguaje, sino de una concepción política fundada en la oposición entre violencia y no-violencia, donde la política es entendida como la intrusión externa que rompe la armonía existente. En uno u otro caso, una política del nombre propio se asienta en la negación de la diferencia: "Porque los nombres propios ya no son más nombres propios, porque su producción es su obliteración, porque la tachadura y la imposición de la letra son originarias, porque no sobrevienen en una inscripción propia; porque el nombre propio nunca ha sido, como apelación única reservada a la presencia de un ser único, más que el mito de origen de una legibilidad transparente y presente bajo la obliteración; porque el nombre propio nunca ha sido posible sino por su funcionamiento en una clasificación y por ende dentro de un sistema de diferencias, dentro de una escritura que retiene las huellas de diferencia, ha sido posible la prohibición, ha podido jugar, y eventualmente ser transgredida, como vamos a verlo. Transgredida, vale decir restituida a la obliteración y a la no-propiedad de origen"[4].

[4] Ibíd., p. 142.

Un nombre propio, en este caso dos nombres propios, la relación de uno con el otro, surge sobre el trasfondo de un sistema de diferencias. Esta imposibilidad en el texto dedicado a Babel será denominada indecidibilidad a partir de la que surge la traducción como

deuda. Lo que permite indicar que la traducción no es una instancia segunda que viene a transponer una lengua en otra, el sentido propio de una en la otra. Por el contrario, la traducción es una a priori de toda lengua. Luego, siempre existe traducción de traducción, es decir, la relación entre dos nombres, el modo de responder a una deuda, no se fija en el principio de propiedad, apropiarse un nombre fijando lo más propio de su sentido, sino en un cierto modo de inscribir la misma diferencia. Esta diferencia vuelve inestable el nombre propio, o mejor, en un trabajo de lectura riguroso muestra que lo propio del nombre no es sino un proceso infinito de apropiación-expropiación.

Todo esto para señalar que en torno al nombre propio se juegan diversas políticas, no sólo bajo la modalidad de la restitución del buen nombre de un autor desde una supuesta lectura fidedigna, ni siquiera aun cuando se puede preguntar qué significa entablar discusiones en torno a nombres propios, sino incluso cuando la fijación de lo propio de un nombre conlleva un proceso de despolitización. Aún más, se trata de una política de la despolitización, que en la fijación de sentido pretende obliterar su propia violencia. Claro que asumir como irreductible la violencia, acentuar que las distintas políticas del nombre propio suponen violencia contra violencia, sólo es comenzar la iscusión.

Juzgar la violencia

El problema de la violencia atraviesa los textos de Jacques Derrida desde muy temprano, y allí el escrito sobre Emmanuel Levinas no será uno más. Sin embargo, lo relevante aquí es abordar los modos en que esta cuestión se va articulando a lo largo del tiempo. Para no pretender encontrar una supuesta unidad en torno a un significante que sería de este modo fijado, se vuelve necesario pensar los diversos acentos que adquiere la cuestión. En este marco, entonces, la segunda lectura de Benjamin, "Nombre de pila de Benjamin", se comprende en el marco de una doble indagación: por un lado, señala Derrida, se trata de inscribir esta lectura en un seminario de varios años sobre nacionalidades y nacionalismos filosóficos, y allí específicamente en una lectura de la recepción de Kant en la Alemania de comienzos del siglo XX en vista a indagar la *psyche judeo-alemana.* Esta referencia será central, pues las proximidades atribuidas a Benjamin respecto de Heidegger y Schmitt adquieren sentido en este contexto. Escribe Derrida: "No sólo

por la hostilidad a la democracia parlamentaria, o a la democracia simplemente, o por la hostilidad a la Aufklärung, por una cierta interpretación del *pólemos,* de la guerra, de la violencia y del lenguaje, sino también por una problemática, muy extendida en la época, sobre la «destrucción»"[5]. Por otro lado, será el problema de la justicia aquel que enmarca la cuestión, pues la intervención de Derrida se inscribe en el marco de un Coloquio destinado a pensar la relación entre justicia y deconstrucción. Aquí será central, no sólo los modos en que el discurso benjaminiano deconstruye la crítica de la violencia, sino ante todo el nexo final entre violencia divina –que no es sino el nombre de la justicia– y soberanía. De modo que el problema será, para decirlo brevemente, el nexo entre justicia y soberanía.

[5] J. Derrida, *Fuerza de ley*, Madrid, Tecnos, 1997, p. 75.

Doble contexto que permite entender el lugar específico que acentúa el tratamiento de la violencia en la lectura de Benjamin. Entre destrucción y soberanía se realiza el trabajo de lectura, pensando ese clima de época que Derrida decide nombrar psyche judeo-alemana donde el problema de la destrucción es central, allí cuando el horizonte es la crítica radical de la democracia: "Se llamará «psyche» a la vez al lugar psíquico de una «fantasmática pulsional» (amor, odio, locura, proyección, aversión, etc.) que ha constituido la extraña pareja de esas dos «culturas», de esas dos «historias», de esos dos «pueblos», *y* a lo que se llama en francés una «psyche», a saber, un gran espejo giratorio, un dispositivo de reflexión especular"[6]. Pero no será en la ligazón entre nacionalismo alemán, judaísmo y kantismo, donde Derrida ubica la filiación de Benjamin con la psyche judeo-alemana, sino en referencia a la destrucción. El movimiento es doble: por un lado, los vínculos ya no serán inscriptos en relación a Cohen o Rosenzweig, sino con Schmitt y Heidegger, esto es, una generación posterior; por otro lado, más que el problema del nacionalismo, es el problema de la destrucción, allí cuando el parlamentarismo, la democracia, generan desconfianza.

[6] J. Derrida, *Acabados. Kant, el judío, el alemán*, Madrid, Trotta, 2004, p. 44.

Concomitante al problema de la destrucción, se encuentra el problema de la justicia. Cuestión que permite comprender el modo singular que adquiere el abordaje de la violencia en la lectura de Benjamin. Vale recordar que el texto que acompaña la lectura de Benjamin, "Del derecho a la justicia", plantea al comienzo dos cuestiones centrales: por un lado, que el objeto a pensar es la relación entre deconstrucción y justicia; por otro lado, que para plantear este tema se parte del lugar irreductible de cierta fuerza performativa. En este sentido, el problema de este texto es la relación entre fuerza y justicia, o si se quiere,

entre violencia y justicia. Ahora bien, luego de destacar que el derecho implica estructuralmente la posibilidad de su aplicación, el ser aplicado por la fuerza, Derrida introduce dos series de preguntas. En primer lugar, la posibilidad de juzgar la violencia: "¿Cómo distinguir entre, de una parte, esta fuerza de la ley, esta «fuerza de ley» como se dice tanto en francés como en inglés, creo, y de otra, la violencia que se juzga siempre injusta? ¿Qué diferencia existe entre, de una parte, la fuerza que puede ser justa, en todo caso legítima (no solamente el instrumento al servicio del derecho, sino el ejercicio y el cumplimiento mismos, la esencia del derecho) y, de otra parte, la violencia que se juzga siempre injusta? ¿Qué es una fuerza justa o una fuerza no violenta?"[7].

[7] J. Derrida, *Fuerza de ley,* op. cit., p. 17.

En segundo lugar, en referencia a la compleja traducción de la palabra alemana "Gewalt" del título del texto benjaminiano, Derrida pregunta: "¿Cómo distinguir entre la fuerza de ley de un poder legítimo y la violencia pretendidamente originaria que debió instaurar esta autoridad y que no pudo haber sido autorizada por una legitimidad anterior, si bien dicha violencia no es en ese momento inicial, ni legal ni ilegal o, como otros se apresurarían a decir, ni justa ni injusta?"[8].

[8] Ibíd., p. 17.

Quisiera subrayar la serie de desplazamientos en la formulación de estas preguntas. La cuestión general parece ser la posibilidad de juzgar la fuerza de ley o violencia, esto es, de distinguir, diferenciar, clasificar. En este marco, además del desplazamiento entre fuerza de ley y violencia, se producen inicialmente dos movimientos, pues en la primera serie de preguntas se emparenta la noción de justicia con la de legitimidad y luego se distingue entre fuerza justa y fuerza no violenta, es decir, se traza un nexo entre justicia y no violencia. En la segunda serie de preguntas se complejiza la cuestión al establecer la posibilidad de distinguir dos tipos de violencia ya no al interior de una situación jurídica, sino en la instauración del derecho. En otros términos, el problema pasa a ser la posibilidad de distinguir, juzgar como justa o injusta, la violencia instauradora de derecho que, por definición, no entra dentro de los marcos jurídicos establecidos. En las dos series de preguntas es posible delimitar dos campos problemáticos: de un lado, la posibilidad o imposibilidad de juzgar la violencia, esto es, no sólo de establecer distinciones, clasificaciones, ordenamientos, sino de establecer qué sería una violencia justa o injusta, una violencia legítima o ilegitima, donde no dejará de surgir el problema de la relación entre justicia y legitimidad. De otro lado, la diferenciación entre los modos de la violencia, y la imposibilidad de juzgar la violencia originaria, abre

una serie de preguntas en torno a la no violencia, a la justicia ya no como adjetivación de modos de la violencia, sino como su exterior.

Si todo contexto es abierto, y está claro que una lectura realizada alrededor de los años 90 no podrá ser la misma que una a más de una década del siglo XXI (¿y Derrida hubiera leído del mismo modo a Benjamin luego de ese acontecimiento sobre el que volvió en diversas oportunidades: el 11-S?), se ejerce una violencia interpretativa al estabilizarlo. Pues bien, quisiera señalar que desde esta estabilización precaria se trata de abordar el nexo entre destrucción y justicia. Para decirlo de otro modo, la pregunta se dirige a pensar si sólo en la destrucción total de las formas institucionales existentes es posible la justicia, atendiendo sobre todo a la forma democracia como lugar privilegiado de indagación: "El análisis de Benjamín refleja la crisis del modelo europeo de la democracia burguesa, liberal y parlamentaria, y en consecuencia del concepto de derecho que es inseparable de aquella. La Alemania derrotada es entonces un lugar de concentración extrema para esa crisis, cuya especificidad depende también de ciertos rasgos modernos como el derecho de huelga, el concepto de huelga general (con o sin referencia a Sorel). Es también el momento inmediatamente posterior de una guerra y de una preguerra que ha visto desarrollarse pero fracasar en Europa el discurso pacifista, el antimilitarismo, la crítica de la violencia, incluida la de la violencia jurídico-policial, cosa que no tardará en repetirse en los años siguientes"[9]. Si la democracia es la forma institucional, poder constituido, incluso se puede pensar en el espíritu triunfalista de la democracia occidental posterior a la caída del muro, ¿cómo pensar la relación violencia - justicia en un contexto donde ya la destrucción está lejos de constituir un horizonte, cuando el triunfalismo parece ser su contracara perfecta?

[9] Ibíd., p. 79.

Es en este marco, en la relación entre destrucción y justicia, que el tema específico de la lectura de Benjamin será la soberanía. Donde se pueden mostrar una serie de movimientos. Derrida comienza mostrando en la lectura de Benjamin cómo se puede dar una deconstrucción de la violencia. Con ello me refiero al modo de establecer la distancia respecto de una posición crítica. Si esta última se construye bajo la figura del juicio que distingue desde un lugar exterior la violencia legitima de la ilegitima, la deconstrucción al poner en cuestión los mismos supuestos de la noción de crítica desplaza esta posibilidad. Ya no se trata de someter a juicio a la violencia, sino de mostrar cómo la misma noción de violencia se convierte en un indecidible en el texto

benjaminiano. En otros términos, cómo al mismo tiempo la serie de clasificaciones, distinciones, juicios realizados son socavados por el propio texto.

El texto de Benjamin distingue, al menos, tres modos de la violencia. En relación al derecho, existe una violencia fundadora y una violencia conservadora, la violencia que instituye un nuevo derecho y la violencia que lo conserva. En la lectura de Derrida la cuestión central será la *contaminación diferencial* entre ambos tipos de violencia, es decir, no hay violencia fundadora que no lleve en sí su propia repetición, no hay conservación que no suponga la institución de un nuevo derecho cada vez. Es lo que en otros textos Derrida ha denominado grafo de la iterabilidad: "De golpe, ya no hay fundación pura o posición pura del derecho, y en consecuencia pura violencia fundadora, como tampoco hay violencia puramente conservadora. La posición es ya iterabilidad, llamada a la repetición autoconservadora. La conservación a su vez sigue siendo refundadora para poder conservar aquello que pretende fundar. No hay, pues, oposición rigurosa entre la fundación y la conservación, tan sólo lo que yo llamaría (y que Benjamín no nombra) una contaminación diferenzial *(différantielle)* entre las dos, con todas las paradojas que eso puede inducir. [...] La desconstrucción es también el pensamiento de esa contaminación diferenzial, y el pensamiento atrapado en la necesidad de esa contaminación"[10]. Una lectura deconstructiva, entonces, más que estabilizar un orden de clasificación o de distinciones, tal como una lectura analítica propone al fijar los elementos últimos indivisibles, muestra el modo en que los dos modos de la violencia en relación al derecho se contaminan, volviendo imposible su distinción absoluta.

[10] Ibíd., p. 98.

De cierto modo, la deconstrucción de la violencia legítima se dirige a extraer todas las paradojas que surgen de esta contaminación. Pues allí se juega justamente la posibilidad de juzgar la violencia. Sólo desde un orden jurídico constituido, se podría decir desde un horizonte de sentido dado, es posible fijar un criterio para juzgar la violencia como justa o injusta. La violencia que instaura derecho, la violencia revolucionaria, no puede ser juzgada por el derecho existente, sólo lo podrá ser si triunfa estableciendo un nuevo derecho, su juicio sólo podrá darse en la modalidad del futuro anterior: "Tenemos que vérnoslas aquí con un *double bind* o con una contradicción que se puede esquematizar así. Por una parte, parece más fácil criticar la violencia fundadora puesto que ésta no puede justificarse mediante ninguna le-

galidad pre-existente y parece, así, salvaje. Pero por otra parte, y en esa inversión está todo el interés de esta reflexión, es más difícil, más ilegítimo criticar la misma violencia fundadora puesto que no se la puede hacer comparecer ante la institución de ningún derecho preexistente: esa violencia no reconoce el derecho existente en el momento en que funda otro"[11]. El estatuto de la violencia fundadora, al no atenerse al derecho existente, tiene esta doble posibilidad, puede dar lugar a una crítica radical al no atenerse a una legalidad existente, pero al mismo tiempo es imposible de criticar al exceder todo derecho existente.

[11] Ibíd., p. 102.

Esta paradoja se agudiza cuando se señala que no existe una diferenciación clara y distinta con la violencia conservadora. En este sentido, si toda violencia conservadora es también violencia fundadora, la posibilidad de su crítica no puede ser simplemente el atenerse al derecho existente. Lo que abre una doble posibilidad, al mismo tiempo vuelve inestable el derecho al inscribir en su seno una dimensión instituyente, también inscribe en su seno una violencia salvaje, extraña a derecho. Esto nos arroja al problema de la relación entre derecho y violencia, pues si se partía de la distinción entre una violencia legítima y una ilegítima en relación al derecho existente, la violencia no es exterior al derecho sino su misma posibilidad. En el doble sentido de la violencia mística que funda el derecho y la violencia que lo conserva, la violencia inmanente de la aplicación. Sin embargo, la clasificación entre violencia legítima y violencia ilegítima no parece simple, no sólo porque como señala Derrida existe una contaminación entre ambos tipos de violencia, sino porque existe una pluralidad de violencias incluso en su legitimidad, incluso en su conservación.

Derrida destaca un aspecto central de esta mutua contaminación al indicar que toda fundación de un Estado inaugura un nuevo derecho, y por ello lo hace siempre en la violencia, por lo que acaece en una situación *revolucionaria*. Esto no se refiere a una revolución de hecho, sino al momento místico de la fundación: "Tal como Benjamín la presenta, esa violencia es ciertamente legible, incluso inteligible, puesto que no es extraña al derecho, como tampoco *éris* o *pólemos* son extraños a todas las formas y significaciones de *dik*é. Pero es, en el derecho, lo que suspende el derecho. Interrumpe el derecho establecido para fundar otro. Ese momento de suspenso, esta *epoché*, ese momento fundador o revolucionario del derecho es, en el derecho, una instancia de no-derecho. Pero es también toda la historia del derecho. *Ese momento tiene siempre lugar y no tiene jamás lugar en una presen-*

cia"[12]. Lo que muestra la estructura aporética del derecho, pues el sujeto solo se encuentra ante la ley, ante una ley que le resulta trascendente, sólo en la medida en que la funda. La ley sólo es trascedente, siempre por venir, porque es inmanente, finita, producida por el hombre.

La violencia de la fundación sólo puede ser juzgada a posteriori, esto es, depende del resultado de la revolución instauradora. Si la revolución tiene éxito, si el acto realizativo de fundación del derecho es exitoso, se producen modelos interpretativos que le otorgan legitimidad al acto de fundación. La legitimidad es retroactiva. Pero aquí lo importante es que la violencia fundadora es calificada como revolucionaria, y así la instancia revolucionaria es aquella de la fundación o instauración de un nuevo derecho, ilegítima a priori sólo podrá ser juzgada en función de su éxito. Sin embargo, la misma noción de contaminación diferencial permite indicar que, paradójicamente, todo derecho es en sí revolucionario. O para decirlo de otro modo, la violencia de la conservación del derecho al portar en sí la violencia fundadora, un núcleo de violencia salvaje, conlleva siempre la instauración de un nuevo derecho. Como, por su parte, la violencia fundadora es siempre conservadora, o mejor, requiere de la conservación o repetición para ser exitosa.

Ahora bien, esta no es la única distinción establecida por Benjamin que Derrida retoma, pues si la violencia fundadora y la conservadora son violencias del derecho, frente a ellas se encuentra la violencia divina, la que destruye el derecho. De hecho, las dos primeras son entendidas como violencias míticas y la segunda como violencia divina. La violencia divina no es aquella que instituye un nuevo orden jurídico, sino aquella que lo destruye. A la violencia del mito griego que funda un derecho, como fundación mística de la autoridad, se le opone la violencia de Dios: "Desde todos los puntos de vista, dice, ésta es lo contrario de aquélla. En lugar de fundar el derecho, lo destruye. En lugar de establecer límites y fronteras, los anula. En lugar de inducir a la vez la falta y la expiación, hace expiar. En lugar de amenazar, golpea. Y sobre todo, y esto es lo esencial, en lugar de hacer morir por la sangre, hace morir y aniquila sin efusión de sangre. En la sangre está toda la diferencia"[13].

La diferencia entre la violencia mítica y la violencia divina se da en relación a la sangre, esto es, a la vida. La violencia mítica se ejerce en favor del derecho y contra la vida, la violencia divina se ejerce sobre la vida pero a favor de la vida. Donde se da un doble estatuto sacrificial,

[12] Ibíd., 92.

[13] Ibíd., p. 128.

pues la violencia mítica sacrifica al ser vivo para satisfacerse a sí misma y la violencia divina sacrifica la vida en favor del ser vivo. Por esto mismo la violencia divina no da lugar a cualquier violencia, a cualquier crimen. Sigue siendo el "No matarás" un principio desde que se ordena el respeto del ser vivo, un principio que nunca se transforma en un criterio para juzgar. Se da entonces una sacralización de la vida, pero no de la vida por sí misma, sino de la justicia de la vida: "Dicho de otro modo, lo que da valor al hombre, a su Dasein y a su vida, es contener la potencialidad, la posibilidad de la justicia, el porvenir de la justicia, el porvenir de su ser justo, de su tener-que-ser-justo. Lo que es sagrado en su vida no es su vida sino la justicia de su vida"[14]. Aquí se debe atender a la siguiente cuestión, no se trata de la justicia como algo externo que califica la vida, sino en tanto potencialidad de la vida misma. Es una crítica al biologismo que parte de la vida como potencialidad, el valor de la vida que vale más que la vida, la vida más allá de la vida en y para la vida.

[14] Ibíd., p. 130.

Con el abordaje de la violencia divina como destrucción del derecho sin buscar una nueva institución surgen una serie de preguntas en torno a su propio estatuto. Ante todo, la pregunta por su propia nominación como violencia. Violencia cuyo sentido se entiende en función de la destrucción de un orden dado, la violencia en tanto destrucción. Pero, a la vez, se trata de una violencia sin sangre, ello entendido como una apuesta por la vida justa, por la justicia como marca de la vida. La justicia, la vida justa, es entonces destructiva. Quizá se puede afirmar que sólo es posible una vida justa en la destrucción del orden existente. Sin embargo, como no tiene un estatuto instituyente, una vida justa parece ser aquella que se mantiene en la misma destrucción. Justicia y destrucción parecen ser las dos caras de la violencia divina.

En este marco, existen tres modos de la violencia, por lo menos tres modos, si se la piensa en función del derecho. Desde el análisis establecido por Derrida, se puede indicar en primer lugar que la lectura de Benjamin permite dar cuenta de una posición que cuestiona la misma posibilidad de crítica de la violencia. Ante todo, porque muestra los presupuestos que organizan la noción de crítica, que en última instancia es un esquema jurídico, donde es necesario disponer de un derecho dado, de criterios establecidos, para distinguir lo legítimo de lo ilegitimo. Juzgar la legitimidad en estos términos, desde esta lectura, se vuelve imposible no sólo por la suposición del esquema fines-

medios, sino porque existe una contaminación entre los diversos tipos de la violencia. Si tanto la violencia mítica como la divina escapan al orden del juicio, en tanto exceden un orden legítimo establecido, el problema radica en que al ser imposible distinguir de modo claro y distinto entre una y otra forma de la violencia, esto es, al existir contaminación diferencial entre violencia fundadora, conservadora y destructora ya no es posible el juicio. Esto da lugar a un pensamiento de la violencia contra la violencia, de los múltiples entrecruzamientos posibles: violencia fundadora contra violencia conservadora, violencia destructora contra violencia conservadora, violencia destructora contra violencia fundadora, etc.

Surgen aquí, por lo menos, tres cuestiones que se repliegan sobre el mismo pensamiento de Derrida. Primero, porque dado un pensamiento de la contaminación diferencial, de una ontología de lo inerradicable de la violencia, la cuestión es si por ende la deconstrucción puede ser identificada con un realismo político radical. Segundo, porque si el texto acentúa desde el grafo de la iterabilidad la contaminación entre violencia fundadora y violencia conservadora (ambas violencias míticas), no acentúa la otra posibilidad, es decir, la inevitable contaminación entre violencia mítica y violencia divina. ¿Qué consecuencias es posible extraer de esta contaminación? Tercero, aquella cuestión que aparece levemente indicada en el texto es la del vínculo entre violencia y no-violencia, esto es, si es posible pensar un más allá de la violencia, o incluso si lo justo puede ser pensado de este modo. Allí donde la no-violencia parece oscilar en la lectura entre un orden privado sustraído del juicio y un "no matarás" sin sangre. En la lectura de Derrida no está en juego una buena o mala lectura de Benjamin, sino algunas de las aporías que se le plantean al pensamiento contemporáneo.

La prerrogativa soberana

Quisiera detenerme, para finalizar, en la tensión que surge en la misma deconstrucción entre soberanía y mesianismo. Tensión que permite mostrar algunas de las dificultades del pensamiento contemporáneo. No se trata de encontrar contradicciones, sino de trabajar en torno a ciertas dificultades que requieren ser pensadas. En este sentido, tal como indicaba, la cuestión es si la deconstrucción puede ser reducida a una forma de realismo radical que asume lo irreductible de la

violencia, o incluso donde la política es violencia contra violencia. Este enunciado se repliega sobre sí, pues tal como se pudo señalar en la lectura de Lévi-Strauss, la violencia no nombra sólo la violencia empírica, sino que se encuentra en el mismo proceso de diferenciación. Dicho de otro modo, antes de abordar los múltiples sentidos de la violencia en relación al derecho, se plantea la discusión sobre el significado del término violencia. Y allí, la paradoja es que no hay una instancia no-violenta, trascendental, que permita fijar su sentido. La violencia tiene así un estatuto cuasi-trascendental inscripto en todo proceso de nominación. Para decirlo de modo breve, incluso la distinción entre violencia y no-violencia supone un ejercicio de la violencia. Dado que no hay un significado trascendental para la misma, o una lengua universalmente comprensible, el mismo proceso de significación, la inscripción de un sentido, supone un ejercicio de violencia. En el temprano texto sobre Levinas, se habla incluso de violencia trascendental y violencia ontológica.

Si se dirige la mirada hacia el problema de la violencia en relación a la política el problema se puede plantear entre dos extremos: por un lado, la deconstrucción implica un cuestionamiento radical hacia aquellas perspectivas, cuyo indicio es Lévi-Strauss, que piensan la política desde la oposición entre violencia y no-violencia a partir de un esquema donde a una comunidad inocente originariamente no-violenta le sobreviene la violencia desde el exterior (lo que supone un esquema según el cual un estado de armonía social es interrumpido por la política como dimensión externa); por otro lado, ese carácter irreductible de la violencia parece conducir a un realismo político que afirma la predominancia del más fuerte. De algún modo, la deconstrucción asume el desafío de pensar la violencia más allá de la postulación de una comunidad no-violenta que tiene una función arque-teleológica (principio y fin de la política).

En la lectura de Benjamin, quien justamente abre la posibilidad de pensar la violencia más allá de un esquema que la juzga desde una no-violencia teleológica, parecen abrirse dos caminos para pensar este problema: por un lado, Derrida sitúa algunos de los problemas en torno a pensar la no-violencia desde el esquema público-privado (lo que no sería sino reproducir un esquema liberal donde el ámbito de lo privado es aquel que debe ser preservado de la intervención de los poderes públicos); por otro lado, en la relación entre mesianismo y soberanía.

Respecto de la primera cuestión, la pregunta es si hay algo otro de la violencia, si sólo resta la violencia contra violencia –y Derrida destaca las críticas benjaminianas a una posición pacifista o de una crítica moral a la violencia–, o si hay un más allá de la violencia. Si el derecho, sea en su fundación como en su conservación, es inseparable de la violencia, ¿hay lugar para la no-violencia? Derrida señala que este lugar en Benjamin se ubica por fuera del ámbito del derecho público, en las relaciones no violentas entre las personas privadas: "Una unión sin violencia (gewaltlose Einigung) es posible allí donde la cultura del sentimiento o del corazón (die Kultur des Herzens) da a los hombres medios puros con vistas al acuerdo"[15]. En este sentido, la posibilidad de la no-violencia surgiría de la distinción entre público y privado, y se reduciría al ámbito de lo privado. Sin embargo, las cosas no son tan simples, pues hay dos casos en lo que se complica esta distinción: por un lado, cuando Benjamin distingue entre huelga general política y huelga general proletaria, donde ésta última al suprimir el Estado sería no-violenta; por otro lado, en el lenguaje mismo cuando se distingue entre medios y manifestación, dando lugar a una posibilidad de no-violencia. Se trata de pensar aquí un lenguaje que ya no sea medio, que ya no sea signo, que no este constituido como comunicación. Frente a ello, aparece la idea del lenguaje como manifestación no mediada.

[15] Ibíd., p. 119.

Sin embargo, Derrida insiste en la posibilidad de la no-violencia en la dimensión privada, en la posibilidad de una eliminación no-violenta de los conflictos: "Entramos aquí en un dominio en el que al quedar suspendida la relación medio-fin, tenemos que habérnoslas con medios puros, de alguna manera, que excluyen la violencia. Los conflictos entre los hombres pasan entonces por las cosas (Sachen), y es tan sólo en esa relación, la más «realista» o la más «cosista», donde se abre el dominio de los medios puros, es decir, por excelencia, el dominio de la «técnica»"[16]. Esta posibilidad de la no-violencia en la esfera privada la reconoce Benjamin en la no penalización de la mentira o de la estafa, es decir, allí donde algo de la vida personal escapa al derecho o a la mirada jurídica: "En lo que parece soñar Benjamín es en un orden de no-violencia que sustrae al orden del derecho –y, así, al derecho de castigar la mentira– no sólo las relaciones privadas, sino incluso ciertas relaciones públicas, como en la huelga general proletaria de la que habla Sorel –que no pretende volver a fundar un Estado y un nuevo derecho; o incluso ciertas relaciones diplomáticas en las que, de

[16] Ibíd., p. 120.

manera análoga a las relaciones privadas, ciertos embajadores arreglan los conflictos pacíficamente y sin tratados"[17].

[17] Ibíd., p. 123.

La referencia a la no-violencia parece encontrarse en el texto de Derrida en tres lugares: en una cultura del corazón, en la huelga general proletaria y en un lenguaje no comunicativo. Sea en el caso privado como en el público, la no-violencia se entiende como sustracción al derecho. Ahora bien, dos indicaciones al respecto: primero, que la no-violencia del ámbito privado, de los medios puros, es nombrada por Derrida como el dominio de la técnica. Los medios sin fin benjaminianos serían, en esta lectura, el dominio del mundo de la técnica, allí cuando la no-violencia quizá sea la forma de una violencia perfecta. Segundo, que la no-violencia, en tanto sustracción del derecho, se acerca a la violencia pura, a la violencia divina como destrucción. Algo semejante puede decirse de un lenguaje considerado como pura manifestación. En este caso no se trata entonces de señalar una contaminación diferencial entre violencia y no-violencia, sino indicar que la no-violencia es una forma de violencia, o la violencia perfecta del mundo de la técnica o la violencia pura de la destrucción del derecho. Siendo así, resuena aquella temprana pregunta derridiana, de qué significaría optar por la violencia menor. Donde surgen por lo menos tres cuestiones: si el establecimiento de lo menor y lo mayor no es sino volver a la forma del juicio, si no se reproduce allí el esquema fines-medios y si la violencia no se repliega sobre sí (la mayor violencia, su triunfo, es la que establece la distinción entre violencia menor y mayor).

Respecto de la segunda cuestión, es necesario abrir hacia lo que se puede denominar la tercera lectura que Derrida realiza de Benjamin, esto es, aquella que aparece en *Espectros de Marx*. Si bien es cierto que no se trata de una lectura específica sobre Benjamin, aparecen allí algunos elementos no trabajados en los textos anteriores. Vale recordar que en la lectura de Marx, Derrida va a inscribir la deconstrucción en una cierta herencia de Marx a partir de dos aspectos: primero, indicando que se trata de efectuar un trabajo de herencia de la tradición crítica justo cuando parece condenada a los cementerios; segundo, que además de la crítica se trata de pensar la dimensión de una promesa emancipatoria que puede ser entendida en los términos de un mesianismo sin mesianismo (o mesianicidad sin mesianismo tal como aparece en otro texto). En otros términos, no se trata sólo del trabajo de herencia como una cierta relación al pasado en tanto tarea de lectura, sino una apertura radical hacia el porvenir, hacia lo que viene, hacia el aconteci-

miento. Lo importante aquí es que este mesianismo encuentra cierto eco benjaminiano: "El párrafo siguiente llama al mesianismo o, más precisamente, a lo mesiánico sin mesianismo, «una *débil* fuerza mesiánica» *(eine* schwache *messianische Kraft,* subraya Benjamin). Citemos este pasaje por lo que en él hay de consonancia, a pesar de las muchas diferencias y respetando todas las proporciones, con lo que intentaremos decir aquí a propósito de una cierta indigencia mesiánica, dentro de una lógica espectral de la herencia y de las generaciones, pero una lógica vuelta, en un tiempo heterogéneo y disyunto, hacia el porvenir no menos que hacia el pasado"[18].

[18] J. Derrida, *Espectros de Marx,* Madrid, Trotta, 1995, p. 69.

En este caso, el objeto de la lectura derridiana serán las "Tesis sobre el concepto de historia" encontrando allí una resonancia entre el mesianismo sin tierra prometida, apertura radical a lo que viene, hospitalidad, y la débil fuerza mesiánica benjaminiana. Sin embargo, ya en la respuesta a ciertas críticas sobre su texto, Derrida se distancia de Benjamin nuevamente: "Este pensamiento no utópico de la mesianicidad no pertenece tampoco -no realmente, no esencialmente- a la tradición benjaminiana que Jameson y Hamacher tienen ciertamente razones para recordar, aunque van quizás algo rápido cuando reducen cuanto tengo que decir a esa tradición o lo reinscriben en ella"[19]. Esta distancia con Benjamin, argumenta Derrida, se debe a varios motivos: primero, en tanto el mesianismo sin mesianismo no se relaciona con una revelación histórica determinada (con la tradición judía) ni tampoco supone una figura determinada del mesías (por ello hay una distancia radical entre el "sin" de la fórmula derridiana y el "débil" de la formulado benjaminiana); segundo, porque el mesianismo derridiano no conecta con ningún momento histórico-político determinado; tercero, porque sería necesario complejizar hasta cambiar absolutamente el nombre de mesianismo.

[19] J. Derrida, "Marx e hijos" en M. Sprinker (ed.), *Demarcaciones espectrales,* Madrid, Akal, 2002, p.

Este distanciamiento de Benjamin ya se anunciaba en la discusión del texto sobre la violencia, no sólo allí donde Derrida traza una atmósfera de época en torno a la destrucción, sino cuando muestra la relación entre violencia mítica y violencia divina. Ante todo, Derrida indica que la decisión se ubica del lado de la violencia divina, siendo las violencias míticas indecidibles. Luego, de la violencia divina no puede haber conocimiento humano, excede las certezas, por lo que sólo cuando el conocimiento se vuelve indecidible hay decisión. Del otro lado, hay conocimiento decidible y certeza de aquello que es estructuralmente indecidible. Ahora bien, en esta paradoja la deconstrucción no opta

por una u otra filiación, no se ubica ni del lado de la violencia mítica ni de la violencia divina: "[…] ¿el discurso deconstructivo sobre lo indecidible es más bien judío (o judeo-cristiano-islámico) o más bien griego? ¿Más bien religioso, más bien mítico, o más bien filosófico? Si no respondo a preguntas planteadas en esta forma no es sólo porque no estoy seguro de que algo así como la desconstrucción, en singular, exista o sea posible. Es también porque creo que los discursos deconstructivos tales como se presentan en su irreductible pluralidad participan de forma impura, contaminante, negociada, bastarda y violenta en todas esas filiaciones -digamos judeo-griegas para ganar tiempo- de la decisión y de lo indecidible"[20].

La deconstrucción participa de una doble filiación, participa de forma negociada, impura, bastarda de la filiación griega y la filiación judía. Doble filiación que el texto de Benjamin niega al terminar desechando la violencia mítica que funda o conserva el derecho. Allí cuando la violencia divina es nombrada por Benjamin la violencia «soberana», y de allí esa afinidad entre "Walter" y "Waltende" que establece Derrida. Escribe Derrida: "Se la puede llamar así, la soberana. En secreto. Soberana en el hecho de que se llame y que se la llame ahí donde soberanamente ella se llama. Se nombra. Soberana es la potencia violenta de esa apelación originaria. Privilegio absoluto, prerrogativa infinita. La prerrogativa da la condición de toda apelación. No dice ninguna otra cosa, se llama, pues, en silencio. Sólo resuena entonces el nombre, la pura nominación del nombre antes del nombre. La prenominación de Dios, esto es la justicia en su potencia infinita. Y empieza y acaba en la firma"[21].

En esta cita se encuentra no sólo el lugar de la lectura de Derrida, y vale recordar que el texto se titula "Nombre de pila de Benjamin", esto es, la lectura gira en torno a esa afinidad del alemán entre el nombre de Benjamin y la soberanía. Sin embargo, para lo que interesa aquí se juega allí una aporía propia de la deconstrucción y no del texto de Benjamin (aun cuando esta distinción es, en última instancia, imposible de fijar). Una aporía que se juega en dos registros, pero que se comprende en el esfuerzo permanente de Derrida por distinguir entre soberanía y mesianismo. De hecho, uno de sus últimos escritos titulado "El «mundo» de las luces por venir" indica que la deconstrucción se juega entre dos incondicionalidades: "Se trataría pues, ésta fue al menos la hipótesis o el argumento que someto a su discusión, de cierta indisociabilidad entre, por un lado, la exigencia de soberanía en gene-

[20] J. Derrida, *Fuerza de ley,* op. cit., p. 136.

[21] Ibíd., p. 139. Quizá la cuestión pase por la traducción de "waltende" por soberanía, algo no habitual en las traducciones al español del texto de Benjamin (suele ser traducido como "reinante" o "gobernante"). Más que una equivocación, se encuentra allí justamente la apuesta derridiana que interesa indagar. Agradezco esta observación a Luis Ignacio García.

ral (no sólo pero sí incluida la soberanía política, incluso estatal; y el pensamiento kantiano del cosmopolitismo o de la paz universal no la pondrá en cuestión, sino todo lo contrario) y, por otro lado, la exigencia incondicional de lo incondicionado *(anhypotheton, unbedingt*, incondicionado). […] Me atreveré, pues, a ir más lejos. Llevaré la hipérbole más allá de la hipérbole. No se trataría sólo de disociar pulsión de soberanía y exigencia de incondicionalidad como dos términos simétricamente asociados, sino de cuestionar, de criticar, de deconstruir, si quieren, la una en nombre de la otra, la soberanía en nombre de la incondicionalidad. Esto es lo que se trataría de reconocer, de pensar, de saber razonar, por difícil o improbable, por im-posible incluso, que parezca. Pero se trata justamente de otro pensamiento de lo posible (del poder, del «yo puedo» amo y señor, de la ipseidad misma) y de un im-posible que no sería solamente negativo"[22].

[22] J. Derrida, "El 'mundo' de las Luces por venir", *Canalla*s, Madrid, Trotta, 2005.

Señalaba que se trata de una doble problemática. En primer lugar, Derrida critica el mesianismo benjaminiamo por su filiación a una tradición específica, por conservar una figura determinada del mesías y por encontrar resonancias en un presente histórico particular, pero un problema de otro orden surge allí a partir de la afinidad que se establece entre violencia divina y soberanía. Pues aparece allí el problema de la firma en un doble sentido: Dios como aquel que da los nombres de pila, pero también la firma como estructura de la iterabilidad: "Pero ¿quién firma? Es Dios, el Completamente Otro, como siempre. La violencia divina habrá precedido, pero también *dado,* todos los nombres de pila: Dios es el nombre de esta violencia pura, y justa por esencia: no hay ninguna otra, no hay ninguna antes de ella, y ante la que ella tenga que justificarse. En él autoridad, justicia, poder y violencia constituyen una sola cosa"[23]. Doble paradoja, pues Dios es quien da el nombre, es la violencia pura del dar el nombre, pero en tanto firma da cuenta de la iterabilidad, esto es, el irreductible vínculo entre repetición y alteridad inscripto en todo nombre, y así nunca hay nominación pura, sino violencia contra violencia.

[23] J. Derrida, *Fuerza de ley*, op. cit., p. 139.

En segundo lugar, la noción de soberanía entendida aquí como potencia violenta de la apelación originaria, la prerrogativa de la condición de toda apelación, el llamado como pura nominación del nombre antes del nombre, termina por confundirse con la noción de mesianismo. Dicho de otro modo, parece complicarse al infinito la posibilidad de replegar una incondicionalidad como apertura al acontecimiento sobre la incondicionalidad de la soberanía. Y esto no sólo por-

que se podría señalar que existe una contaminación diferencial entre violencia mítica y violencia divina, sino porque la apertura radical a la alteridad quizá sea el nombre por excelencia de la soberanía. La soberanía como la excepcionalidad sin regla de un llamado, de un "ven", que no puede ser la primera y más radical negación del otro.

Aquí no se trata de encontrar contradicciones en el pensamiento de un autor, sino de pensar algunas de las paradojas del pensamiento político contemporáneo. Pues de lo que se trata en este vínculo entre mesianismo y soberanía es del estatuto irreductible de la violencia, violencia contra violencia. Un replegarse que puede adquirir el tono de la incondicionalidad contra la soberanía, pero que también puede adquirir el tono de los múltiples modos de luchar contra la violencia mayor. No sólo en el nombrar hay violencia, sino en toda apelación. La apelación, quizá, sea una de las figuras de la soberanía.

Si comenzaba este texto señalando que la lectura de Derrida se trazaba entre destrucción y justicia desde el problema de la soberanía, se encuentran allí una serie de problemas. De un lado, Derrida al trazar una psyche judeo-alemana en torno a la destrucción, no sólo intenta mostrar las complicidades históricas de esta posición, sino en cierto modo pensar una justicia que no implique la destrucción. Dicho de otro modo, pensar una justicia que no conlleve una ruptura radical con la democracia burguesa, sino su perfeccionamiento infinito. Por ello mismo, ve en la no-violencia de la huelga general proletaria una forma de la violencia pura, de la violencia divina como destrucción de un orden existente. Allí se aloja, desde esta perspectiva, la peor de las violencias. De otro lado, la sugerencia final en torno a la afinidad de los nombres, abre una nueva indagación, donde soberanía y justicia se contaminan radicalmente y donde la violencia se inscribe en la misma nominación. En este caso entra en cuestión la misma noción de justicia como apertura radical a lo que viene, a quien viene.

No se trata aquí de una discusión en torno a definiciones, pues la pregunta con la que quisiera terminar gira en torno a entender la soberanía como la prerrogativa de toda apelación, incluso de una apelación como pura nominación del nombre antes del nombre. Esta apelación no es sino el nombre de una violencia radical, violencia pura, ya no como la destrucción del derecho, sino como lugar del llamado, del "ven". Sin embargo, es quizá contra esta violencia de la apelación originaria, que Derrida señalaba tempranamente que un nombre no se puede convertir en apelación sino en una figuración. La pregunta es

entonces cómo pensar una política justa, allí donde la violencia resulta irreductible, no en la pureza de la destrucción ni en la apelación originaria, sino en la figuraciones finitas.

Fotografía y desaparición

Espectros: fotografía y derechos humanos en la Argentina

Luis Ignacio García*

* Doctor en Filosofía, investigador del CONICET y profesor de la Universidad Nacional de Córdoba. Entre sus publicaciones destacan los libros *La crítica entre culturas. Estética, política, recepción* (2011) y *Políticas de la memoria y de la imagen* (2011).

I.

Las relaciones entre fotografía y derechos humanos en la Argentina de las últimas décadas abren un espectro muy amplio de problemas que aquí abordaremos a partir de un punto de condensación de especial intensidad. Un punto de condensación, no un "ejemplo" ni un "caso", sino, creemos, el nudo problemático en el que confluyen las aporías y las tensiones más dramáticas a las que se ha enfrentado, en la posdictadura, la imagen en general y la fotografía en particular. Pues la discusión sobre las relaciones entre fotografía y derechos humanos en la Argentina ha estado siempre sobredeterminada, o mejor, *asediada*, por una pregunta inquietante: la pregunta por *las relaciones entre fotografía y desaparición*, por el abismo que las une y las mantiene a distancia, la pregunta por las posibilidades y dificultades de la "representación" del desaparecido a través de la fotografía. Fotografía/desaparición: intentaremos deslindar algunas de las aporías suscitadas por la aproximación de estos dos extraños (y, quizá, por la extrañeza misma que los une).

II.

Debemos partir de una constatación: la fotografía, sea como fuere que la pensemos, ha ocupado de hecho un lugar central en las luchas de los familiares y de los organismos de derechos humanos en la Argentina (y no sólo en la Argentina), como medio de visibilización de su demanda, como estrategia predilecta de "representación" de los desaparecidos. ¿Representación? Volveremos sobre ello. Por ahora, ha de decirse que la fotografía (junto a su reverso negativo, a su hermana vaciada, la *silueta)*[1], ha sido una herramienta fundamental en la lucha

[1] Sobre las siluetas, véase Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo (comps.), *El Siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008. Para un contrapunto entre las fotografías y las siluetas como

matrices paralelas y complementarias de representación de los desaparecidos, véase Ana Longoni, "Fotos y siluetas: dos estrategias en la representación de los desaparecidos", en este mismo número de *Papel Máquina.* Emilio Crenzel (coord.), *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008),* Buenos Aires, Biblos, 2010.

por afirmar lo que pretendía ser negado, en el combate por inscribir en el centro de la escena política y de la trama cultural, la figura inquietante de los "desaparecidos". Desde bastante antes del fin de la dictadura y hasta nuestros días.

En sus comienzos, se trató en general de la utilización de fotos-carnet extraídas de los documentos de identidad de los desaparecidos. Fotos que eran utilizadas por los familiares, por las madres que buscaban a sus hijos, inicialmente con el objetivo bien concreto de individualizar a la persona que se buscaba en comisarías, hospitales, dependencias gubernamentales y eclesiásticas, entre militantes, con la esperanza de que ante su escamoteo de los registros burocráticos del Estado, alguien pudiera dar algún indicio de su paradero a partir de la ostensión de esa marca material de la identidad que es la fotografía del rostro. Una suerte de huella digital, pero decodificable por cualquiera. Huella digital hecha de gesto y de luz.

[Año 1983. Foto: Daniel García. Fuente: Cerolini, P. (comp.) E*n negro y blanco. Fotografías del Cordobazo al juicio a las Juntas,* Buenos Aires, 2006].

Con todo, las fotos inician tempranamente un derrotero más simbólico que instrumental. A medida que la esperanza de "aparición con vida" se va diluyendo, la función de la foto como herramienta para el reconocimiento va cediendo su lugar a una función distinta, dejando de ser un *medio* de demanda para pasar a cumplir un rol, digamos, *expresivo,* en el que la materialidad de la foto cobra nueva consistencia y opacidad. Pero aquí vuelven a emerger tensiones, pues esta nueva foto "expresiva" se desdobla a su vez en reliquia para el luto y en ícono de una

lucha. Función paradójica que se tensa entre el rol de soporte material de un íntimo trabajo de duelo, que a la vez se proyecta como dispositivo de movilización colectiva por una denuncia pública.

Es pertinente recordar que la foto del ser querido por el que se luchaba, inicialmente se llevaba en el cuerpo del deudo, se llevaba colgada o prendida con un alfiler a la ropa de las madres, mientras que posteriormente fue ampliada y portada en pancartas para ser enarboladas en las manifestaciones. Este desplazamiento, temprano, en el uso de las fotos permite calibrar una serie de tensiones que acompañaron a gran parte de las posteriores prácticas fotográficas ligadas a la desaparición. Por un lado, se plantea el tránsito de lo privado a lo público, de la imagen que lleva el deudo apretada a su cuerpo como expresión de falta y de dolor, a la imagen que se porta en una marcha como expresión de una denuncia social. Pero a su vez, este tránsito de lo privado a lo público (que expande el duelo íntimo a la lucha social sin negar aquella intimidad) comporta también un deslizamiento de lo individual y singular de un rostro ligado a un nombre propio, a una madre y una familia que lo resguarda, etc., a una desindividualización que transfigura la imagen: ya no será tanto el *nombre propio* como la *metonimia*, será la parte por el todo o el todo en la parte: serán los 30.000 desaparecidos levantados en cada una de las múltiples pancartas con sus rostros distintos cada vez.

Así, *entre* la función instrumental y la función "expresiva", *entre* su anclaje íntimo y su proyección pública, *entre* el duelo y la denuncia, *entre* la singularidad del nombre propio y el anonimato de la lucha colectiva[2], estos primeros usos de la fotografía en relación a la desaparición asumen tensiones que acompañarán como una sombra a la práctica fotográfica posterior que asuma estos problemas. Como una sombra. Como la sombra de un *entre* que aparece y *re*-aparece una y otra vez en estas tensiones. En la grieta de este *entre* se cuela una sombra que todavía habrá de inquietarnos.

[2] Muchos de estos rasgos son analizados, entre otros, por Ludmila da Silva Catela, "Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re) presentación de la desaparición de personas en la Argentina", y Crenzel, Emilio, "Las fotografías del *Nunca Más:* verdad y prueba jurídica de las desapariciones", ambos en Claudia Feld y Jessica Stites Mor (comps.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente,* Buenos Aires, Paidós, 2009.

III.

Porque consideramos que este conjunto de rasgos y bipolaridades dan paso a una tensión más elemental, que en algún sentido preside y excede a las anteriores, y que nos aproxima al esquivo centro de nuestro interés, a la sombra que asecha.

Cuando las fotos pasan del 4x4 de la foto-carnet, o de la pequeña imagen llevada en el cuerpo de las madres, a ser ampliadas y portadas en una pancarta, pasamos, también, de la foto que miramos a *la foto que nos mira.* Entre la reliquia del pasado que miramos y que no está más, y la mirada que se alza en un presente reclamando justicia se abre una brecha. Pensar esa brecha puede ayudarnos a aproximarnos al sentido y al estatuto de las fotografías de desaparecidos.

Ana Longoni señala: "Esas imágenes insistían en que los desaparecidos, cuya existencia era terminantemente negada por el régimen genocida, eran sujetos que tenían una biografía previa al secuestro, un nombre, un rostro, una identidad, además de una familia que los buscaba y reclamaba por ellos. Las fotos (por lo general retratos individuales) guardan un valor probatorio…"[3]. Esta observación marca un rasgo clave, al situar a la fotografía en la tensión entre la biografía previa del desaparecido, por un lado, y la violencia del terrorismo de estado, por otro. Es decir, la tensión entre el "esto ha sido" y el "esto ya nunca más será". Tensión desgarradora que enfrenta la presencia patente a la ausencia fabricada y administrada por el terrorismo Estado. Las fotos como "certificado de presencia" ante el intento de decretar la ausencia.

[3] A. Longoni, op. cit.

Esto sin dudas fue así, sobre todo en los tiempos cuando todavía había esperanzas de encontrarlos con vida, y, aún, cuando se inicia el proceso de los juicios. Sin embargo, consideramos que no es la única paradoja alojada en la temporalidad de esas fotos, sobre la que luego habremos de volver, ni tampoco su costado más inquietante. Pues estas fotos, que sin dudas testimonian que los "desaparecidos" habían tenido una *vida previa* a la esaparición, cumpliendo por tanto un cometido fundamental en la resistencia contra todo negacionismo, comienzan su ciclo de mayor potencia cuando muchos ya sabían o intuían que los desaparecidos no volverían vivos. No vuelven vivos, pero *vuelven como fotos,* es decir, estas fotos comienzan a hablar ya no tanto, o al menos, ya no sólo de la *vida previa* de los desaparecidos, cuanto de su *vida posterior,* de su *vida póstuma,* de su *sobre-vida,* de su *re*-aparición: testimonian ya no sólo algo que fue, sino algo que volverá y está siempre regresando. Estas fotos podrían ser pensadas no sólo como *índice* de lo que fue, ni como reliquia de lo que ya no va a ser más, sino también, y sobre todo, como *soporte material de lo que retorna.*

Vistas desde este ángulo, son en sí mismas un *acontecimiento* que no depende ya (sólo) del pasado del desaparecido: ellas están allí y

ellas *"son"* los desaparecidos que *re*-aparecen. Ciertamente, ese "son" alude a un desarreglo ontológico allende la distinción entre vida y muerte, entre ser y no ser: "son", se dan, bajo la modalidad de la *aparición*. Si las fotos aluden a algo que está fuera de la foto y que es la vida anterior de los desaparecidos, ellas, a su vez, como acontecimientos visuales, *son*, como actualidad alegórica, la sobre-vida de los desaparecidos. No en el sentido de que sean *índice* de la existencia de los desaparecidos. Índice sólo pueden serlo de la existencia de personas vivas antes de la desaparición, no de los desaparecidos *en tanto* desaparecidos. Aquí aparece otra dimensión. Si en un nivel podemos decir que ellas son "la presencia de una ausencia", en un registro más inquietante debemos reconocer que son sobre todo una (re-)aparición que diluye las fronteras entre presencia y ausencia. En ellas *encarna* no la existencia viva de militantes "chupados", sino la paradójica existencia *actual* de un reclamo de justicia pendiente que, como tal, viene del *futuro*, esto es, de una apertura del tiempo a algo que adviene y que no está. Entre el *índice* de lo que fue y la *encarnación* de lo que aún no es, estas imágenes tienen una actualidad revulsiva difícil de aprehender.

Luego volveremos sobre este trastocamiento del tiempo y de la presencia. Ahora subrayemos para continuar: la paradoja más elemental que asedia a las demás tensiones de las fotos de desaparecidos podría ser expresada del siguiente modo: no solamente oponen la biografía previa del desaparecido a la violencia de la desaparición, negando todo negacionismo (y este sería su potencia, digamos, *militante)*, sino que además abren un espacio de convivencia paradojal entre la biografía previa y lo que podríamos llamar la *biografía póstuma* del desaparecido, entre "el pasado que miramos" y el pasado que, *hoy,* nos mira desde un futuro demandado (y esta sería su potencia, permítasenos, *anamnética)*. Futuro anterior. La suya no es la traza circular del *loop*, sino la estructura sintomática y siniestra del *retorno.* Pero *¿quién* —o *qué*— retorna?

IV.

Retrocedamos.

Dijimos que ya en los primeros usos de la fotografía en las luchas de los familiares y los organismos de derechos humanos se plantean un conjunto de tensiones que se van desplegando en la diversidad de sus usos, y que se ligan a la temporalidad dislocada de la imagen

fotográfica: entre el registro material de lo que fue y su resignificación en un presente, entre la reliquia íntima y el símbolo público de la lucha, entre la pérdida y el resto, ya en estas primeras fotos se van perfilando de manera condensada las dos grandes tareas de la fotografía sobre la desaparición en la posdictadura argentina: por un lado el *testimonio de la pérdida*, por el otro, el *trabajo con el resto*. (Ciertamente, luego habrá de *retornar* la pregunta: ¿quién o qué trabaja *entre* la pérdida y el resto?)

No sin simplificar, podríamos sugerir que estas dos grandes tareas nos permitirían ordenar y agrupar buena parte de la producción fotográfica en relación a la desaparición en la Argentina. Dos tareas históricas que se corresponden con la distinción, admitida de manera bastante generalizada, entre dos grandes fases de la memoria del pasado reciente en la Argentina. Por un lado, en la inmediata posdictadura y hasta mediados de los años 90, podríamos sugerir que prevalece un uso tendencialmente documental de la fotografía, predomina el testimonio de la pérdida y la utilización de la fotografía como *prueba* irrefutable de lo que fue. Por otro lado, a partir de mediados de los años 90, con una serie de acontecimientos como puntos de quiebre (entre los que destaca la fundación de la agrupación HIJOS en 1995, y las conmemoraciones de los 20 años del golpe militar en 1996), podríamos reconocer una proliferación del *trabajo con el resto*, en el cual la dimensión documental parece pasar a un segundo plano detrás de las construcciones o reconstrucciones, muchas veces ficcionales, de identidades o biografías familiares despedazadas por la desaparición.

Entre el primer grupo de fotografías, ancladas en una función entre documental y probatoria (a veces en sentido incluso judicial o policial) podríamos contar, centralmente, las fotos utilizadas por los organismos en las marchas desde antes del fin de la dictadura; las fotos de las primeras exhumaciones; las fotos contenidas en el informe *Nunca más*, de 1984, tomadas por Enrique Shore; las fotos recuperadas por Víctor Melchor Basterra, sobre las que luego volveremos; o las fotos incluidas en los recordatorios del diario *Página 12*, todo un género propio desarrollado a partir de 1988 y hasta la actualidad[4]. Del segundo grupo de fotografías, podríamos mencionar en primer lugar, y como excepción singular a nuestra periodización —pero que en su relativo aislamiento la confirma—, la fantasmal serie de Res (Raúl Stolkiner), *Dónde están*, de 1984-1989; *Buena memoria*, de Marcelo Brodsky, de 1996; *Hijos, Tucumán, 20 años después*, de Julio Pantoja, de 1996-

[4] Sobre los recordatorios de *Página/12* véase Celina Van Dembroucke, "Retratos: las fotografías *carnet* de los desaparecidos en los recordatorios de *Página/12*", en Blejmar, J., Fortuny, N. y García, L., *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*, Buenos Aires, Libraria, 2013.

2001; *Arqueología de la ausencia,* de Lucila Quieto, de 1999-2001; *Recuerdos inventados,* de Gabriela Bettini, de 2003; *Ausencias,* de Gustavo Germano, de 2007[5]. Y la lista podría ser mucho más larga.

[5] Todos estos ensayos fotográficos pueden visualizarse en la web.

Mientras que las fotos del primer grupo no forman parte de ensayos fotográficos, todas las del segundo grupo están incluidas en series pensadas en unidad formal. De hecho, llevan todas un título que les otorga unidad poética y sentido autoral, de lo que carecen las fotos del primer grupo, más próximas en todo caso a la labor del fotoperiodismo. Asimismo, mientras las fotos del primer grupo cumplieron muchas veces el rol de pruebas (jurídicas, policiales, científicas), las del segundo carecen de esta pretensión, y trabajan más bien con las posibilidades *metafóricas* de la imagen. Mientras las primeras tienden a poner en primer plano la función instrumental de vehiculizar una denuncia, las segundas parecen demorarse en el trabajo en las opacidades de la propia imagen y sus posibilidades expresivas. De modo que si estas últimas asumen los dilemas formales de un discurso estéticamente articulado, las primeras parecen más bien cifrar el cumplimiento de su reclamo en la elocuencia de un "efecto real" tanto más eficaz cuanto más se aleje de las mediaciones artísticas. Mientras las primeras parecen ligarse más a las luchas en relación a reclamos de justicia, las segundas parecen más bien comprometidas en los combates por la memoria y las construcciones de identidad.

V.

Resulta, decimos, *sintomática* la centralidad que la fotografía adquirió para las políticas de "representación" de los desaparecidos. E intuimos que esta centralidad es sintomática no sólo respecto a la experiencia de la desaparición, sino también en relación al propio dispositivo fotográfico. Vale decir, no deberíamos pensar sólo los modos en que la fotografía podría "representar", aproximarse, a la desaparición, sino también *las formas en que la desaparición afecta a la fotografía,* a qué pruebas y desafíos la somete. Así como Benjamin planteaba que no cabe la pregunta por el lugar de la fotografía en el arte sin antes preguntarse por el modo en que la fotografía ha trastocado decisivamente el concepto mismo del arte, quizá tampoco sea adecuado preguntar sin más por la relación entre fotografía y desaparición sin asumir las dislocaciones que la experiencia de la desaparición implicó para la fotografía y para toda forma de "representación" en general.

En las últimas tres décadas la fotografía no ha sido en la Argentina un medio neutro para poner en imágenes el horror, sino fundamentalmente un dispositivo puesto una y otra vez a prueba en sus límites. Para decirlo de una vez, lo que se pone en juego es *el estatuto documental de la fotografía,* negociando, desplazando o arruinando sus límites. La relación entre fotografía y desaparición se tensa en un arco que va de la fotografía reclamada, desde los primeros pasos de la resistencia antidictatorial, como documento o prueba en las luchas por la verdad y la justicia contra toda forma de negacionismo, hasta la fotografía utilizada como elemento clave en las ficciones de la memoria que las búsquedas de identidad en un tiempo de desgarramientos, y sobre todo en la generación de los hijos, han venido desplegando en los últimos años. Entre el sentido de prueba casi científica (colindando, de hecho, entre la prueba judicial y la labor de los antropólogos forenses) y su uso como un recurso estético entre otros, se despliega para la fotografía una serie de exigencias dispares y hasta contrapuestas que reponen el conjunto de debates que arrastra su ya larga historia, reactivando las tensiones entre fotografía, ciencia y arte.

Hemos hablado de los usos de la fotografía como dispositivo de "representación" de los desaparecidos. Es el momento de revisar ese modo de hablar, de problematizar el sentido de la "representación" y su estatuto en relación a experiencias límites. Evocamos así las discusiones sobre el problema de la "representación" del horror, sus dilemas tanto estéticos como éticos, y, finalmente, el delicado tópico de lo "irrepresentable". Por nuestra parte, consideramos que debe ser cuestionado tanto el uso incauto del término "representación" cuanto las implicancias paralizantes del tópico de lo "irrepresentable". Las imágenes de la desaparición, *re-apariciones* que asechan, no parecen ajustables ni a una idea convencional de "representación" ni al afán iconoclasta de lo "irrepresentable". Parecen, sobre todo, ajenas a las valencias dicotómicas que estos términos activan. Parecen reclamar figuras conceptuales ajenas a las polaridades representación/irrepresentable, presente/ausente, presente/pasado, familiar/extraño, figuras conceptuales que inquieten las certezas garantizadas por esas demarcaciones duales de territorio.

No es necesario recaer en la manida discusión de lo "irrepresentable" y su *Bilderverbot,* su ascética prohibición de imágenes, para asumir que no hay "representación" aproblemática posible de los desaparecidos, por una razón muy evidente: la radical anomalía de la "presen-

cia" que *retorna* en estas imágenes, que nos plantea dilemas éticos y hasta ontológicos inéditos. ¿Qué "vuelve" a presentarse en la "re-presentación" del desaparecido? "Vuelve" algo que nunca había estado allí. Vuelve la figura inquietante de lo que faltó desde un comienzo. Vuelve la figura de lo que siempre está re-apareciendo. No vuelve una presencia, *retorna* un *espectro.*

Las imágenes de la desaparición no nos enfrentan ni con la *ascesis* irrepresentable de la visión, ni con la puesta en forma pedagogizante y tranquilizadora de la representación, sino con la *excesis* visual del espectro. Mensajeros de una justicia incumplida, retornan de una comunidad justa *por-venir.* Ni presencia ni ausencia, ni presente ni pasado ni futuro, son la justicia bajo la figura de un desarreglo generalizado de la imagen y del tiempo.

Se ha dicho que los desaparecidos "nos miran" desde estas fotografías. Pero por lo general se lo dice en términos figurados. Los desaparecidos *nos miran:* esto puede ser una metáfora si nos referimos a la *vida previa* a la desaparición (es decir, no a los desaparecidos, sino a las personas, a los militantes que luego fueron desaparecidos). Pero también puede ser literal si se refiere al desaparecido "en cuanto tal", al desaparecido que retorna y que no podría retornar como el cuerpo vivo que fue, sino como la imagen de un re-aparecido, como "aparición" que no puede tener otra consistencia que la de una *imagen*, que no "representa" otra cosa, aunque tampoco niega la visualidad en el vacío de lo "irrepresentable", sino que *se presenta a sí misma*, como *espectro.*

VI.

Freud creía que el *Hamlet* de Shakespeare, con su despliegue de fantasmas y conjuras, no era sin embargo una obra *siniestra.* Si algo hace el *Hamletmaschine* de Heiner Müller (que escribe, esto es importante, en el momento en que realizaba una *traducción* del *Hamlet* de Shakespeare) es impregnar de *ominosidad* a ese drama de lazos rotos, venganzas y voces de fantasmas. Lo siniestro como inquietante punto de pasaje entre lo familiar y extraño, como asedio de lo que amenaza en lo más íntimo. En *Máquina Hamlet* asistimos a la espectralización del propio Hamlet: "yo fui hamlet". Fantasmas a la segunda potencia. Y si avanzáramos, veríamos allí el trabajo de una memoria que no es ya

sólo memoria de algo sino memoria de la memoria misma, gesto autoreflexivo de una memoria de segundo grado: "ya sabía que eras un actor. Yo también, yo hago de Hamlet"

En 1995, el mismo año en que se funda la organización HIJOS y la memoria en la Argentina comienza a dar un giro político que llega hasta nuestros días, el grupo teatral del *under* porteño *El periférico de objetos* pone en escena una versión del *Hamletmaschine*[6]. No *Hamlet*, sino *máquina* Hamlet, un Hamlet maquínico, autómata, que remite a un estatuto intermedio (inquietante, contaminante) entre lo muerto y lo vivo, como cosa muerta (mecánica) que remeda al ser vivo (se mueve), como fantasma de lo que fue. Además, con los recursos del *Periférico*, es decir, muñecos y objetos, produciendo una contaminación revulsiva entre sujetos y cosas. Lo *Unheimlich* que, como en Freud, no sólo remite a lo fantasmal del doble, sino sobre todo a lo siniestro del autómata y de las muñecas, que no están vivas, pero lo parecen. Lo familiar hecho extraño, y lo extraño llevado a lo más íntimo y familiar. El primer "acto" de la versión siniestra de Müller se titula, para volver a nuestro tema, "álbum de familia".

Hipótesis indemostrable: la fotografía de desaparecidos es a la fotografía en general lo que el *Hamletmaschine* es al *Hamlet* de Shakespeare.

[6] Debo el iluminador descubrimiento y la puesta en valor de esta convergencia inesperada y sintomática a Marcelo Expósito. Véase su video *No reconciliados (nadie sabe lo que un cuerpo puede*), disponible en http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=802

VII.

Retornemos entonces a las fotos.

Habíamos sugerido que se podrían plantear dos tendencias generales en las fotos de desaparecidos: por un lado, las *fotos-documento*, donde el valor estético es supeditado al valor de prueba, que vienen a afirmar que los desaparecidos tenían una biografía previa, y que se comprometen en los reclamos ante un Estado de derecho en recuperación; por otro lado, las *fotos-ficción,* donde el valor documental tiende a diluirse en la pregnancia de una valencia estética, incluso autoral, y en las que se viene a patentizar que los desaparecidos tienen una biografía posterior, comprometiéndose así con las luchas por la memoria y las (re-)construcciones de identidad.

Quisiéramos aludir brevemente a dos casos paradigmáticos de estas tendencias respectivas, dos corpus fotográficos que parecen portar de la manera más nítida y pura estas dos tendencias, aparentemente

contrapuestas, de las fotos de desaparecidos. En ellas se pone a prueba, reclamándolo y excediéndolo a la vez, el estatuto documental de la fotografía.

[Fernando Brodsky fotografiado en la ESMA. Continúa desaparecido. Foto recuperada por Víctor Basterra. Fuente: Brodsky, M., *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*, Buenos Aires, la marca editora, 2005].

Por un lado, las fotos que Víctor Melchor Basterra, ex detenido en la ESMA, el centro clandestino de detención más emblemático de la última dictadura, extrajera de los laboratorios del centro clandestino, poniendo en riesgo su vida para testimoniar, documentar, probar, lo que allí dentro sucedía. El corpus completo de estas fotos plantea una serie muy amplia de problemas, que no estamos en condiciones de reponer aquí. Sólo diremos, en relación al presente planteo, que las fotos de desaparecidos recuperadas por Basterra son las fotos que llevan hasta el máximo extremo las paradojas de lo que pudiera significar *documentar* el horror. Antes que nada, y esto es de suma importancia, son las únicas fotos hasta ahora conocidas del *durante,* es decir, tomadas a los desaparecidos estando en cautiverio en el centro clandestino de detención. Son jirones visuales extraídos del propio horror en el lugar y en el momento en que la máquina de desaparición estaba funcionando. Son un *documento* único de la desaparición. Pero además, son fotos inicialmente utilizadas como pruebas judiciales de los crímenes de la dictadura, presentadas como evidencias que acompañaban la declaración de Basterra en el año 1984. Estas fotos reponen la promesa de la fotografía como documento-prueba de lo real[7].

[7] Para un análisis más exhaustivo de estas fotos, remitimos a Luis Ignacio García, "Imágenes de ningún lugar. Para una ética visual del siglo del horror", en

Políticas de la memoria y de la imagen. Ensayos sobre una actualidad político-cultural, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 2011; y Luis Ignacio García y Ana Longoni, "Imágenes invisibles. Acerca de las fotos de desaparecidos", en *Grumo Latinoamérica,* N° 9, Buenos Aires/ Río de Janeiro, 2012.

[Arqueología de la ausencia, Lucila Quieto, 1999-2001. Fuente: http://www.slideshare.net/lalunaesmilugar/arqueologia-de-la-ausencia].

Por otro lado, el ensayo fotográfico de Lucila Quieto "Arqueología de la ausencia". Hija de un importante líder montonero desaparecido antes de que ella naciera, Lucila fue uno de los hijos fundadores de la agrupación HIJOS en el año 95. Fue en ese marco que comenzó a realizar un conjunto de fotografías a partir de una falta primordial: no tenía ninguna foto con su papá, no podría haberla tenido. Convirtió una foto de su padre en diapositiva (seleccionando una foto-carné), la proyectó sobre una pared, se interpuso ella misma entre el proyector y la imagen de su padre, y la alquimia del montaje hizo lo demás. Realizó toda la serie tomando estas fotos imposibles de los hijos de desaparecidos con sus padres ausentes. Desarreglo total de la imagen y de la temporalidad, estas fotografías son "índice" de una realidad que nunca existió. Entre el tiempo de la vida de los padres y el tiempo de los hijos, inscriben un tercer tiempo hecho de luz y anacronismos, el tiempo de la memoria, en el que no valen las precauciones del antes ni del después: tiempo del síntoma que irrumpe siempre a destiempo, tiempo de una anámnesis íntima y colectiva, estas fotos son un *cenotafio de luz*[8], y patentizan como pocas el poderoso *mana* de las fotos de la desaparición. En todo caso, fotos que abandonan toda pretensión documental y que se proponen como *ficciones de la memoria,* construcciones *artificiales* de una identidad desgarrada que, con los recursos metafóricos que

[8] Véase, Willy Thayer, "La cripta y el cenotafio de luz", *El barniz del esqueleto,* Santiago de Chile, Palinodia, 2011.

cuidada y deliberadamente se utilizan en un ensayo que no oculta su artisticidad, devuelve una vida póstuma al desaparecido[9].

Foto-documento/foto-ficción. Registro y certificación de algo que estuvo allí, por un lado, fabricación artificial de algo que nunca tuvo lugar, por el otro. La fotografía en sus extremos, entre la ciencia y el arte, entre el archivo y la simulación. Pero ¿podemos estar tan seguros de estas distinciones? ¿Tan limpia es la demarcación, aún estando ante casos tan extremos? Pues, por un lado, ¿*quién* o *qué* "estaba allí" en las fotos de Basterra?, y por otro ¿en qué sentido *nunca tuvo lugar* el encuentro entre padres e hijos en las fotos de Quieto?

Las fotos de Basterra son fotos imposibles. Es el documento llevado al extremo de su desmoronamiento. Es el archivo obligado a hablar de lo que un archivo no puede pronunciar, ni catalogar, ni ordenar en sus anaqueles de clasificaciones nítidas: la imagen de un vivo-no vivo, de un hombre-no hombre, a medio camino entre la muerte moral y la muerte física, entre *bios* y *zoe*, entre forma-de-vida y nuda vida, entre la tortura y la definitiva desaparición, con los signos de la tortura y la inhumanización, estas imágenes se volatilizan en la inaprensibilidad de su "referente" imposible. Pero además de estas paradojas de la imagen misma, también las condiciones de recepción complican la atribución documental: estas fotos no "hablan por sí mismas", sino que desde un primer momento fueron acompañadas por textos, denuncias, testimonios, que las inscribieron en un dispositivo documental con sus propias reglas, por medio de las cuales se les reclamaba un "efecto documental" que, sin embargo, no está dado de por sí en la imagen en bruto, y ni siquiera estuvo presente en todas las ocasiones en que estas fotos fueron hechas públicas.

Por otro lado, las fotos de Quieto (y muchos ensayos *sintomáticamente* similares como el de Bettini o el de Maggi, antes citados) tienen su fuerza mayor en la potencia ritual que liberan. Son, dijimos, *cenotafios de luz*, inscriben la tumba que no fue, restituyen simbólicamente los lazos que la realidad destrozó. Pero ¿cómo imaginar este poder cultual pres efecto de *presencia* de las fotos del desaparecido? ¿Cómo descartar simplemente el poderoso valor *indicial* en la recuperación de estas fotos de los padres? ¿Cuánto del carácter más estrictamente *documental* de las fotos del pasado (incluyendo el uso del blanco y negro, la ostensión de las marcas del montaje, la utilización de fotos-carné, etc.) y su fuerza referencial no es refuncionalizada en el discurso ficcional de estas fotos? La poderosa *verdad* de estas ficciones

[9] Sobre este ensayo de Quieto, véase Jordana Blejmar, "Anacronismos", *El río sin orillas. Revista de filosofía, cultura y política,* N° 2, Buenos Aires, 2009; Luis Ignacio García, "Memorias en montaje. Imagen, tiempo y política en la Argentina reciente", *Políticas de la memoria y de la imagen,* op. cit.; Natalia Fortuny, *Memorias fotográficas. Estrategias de evocación del pasado reciente en la fotografía posdictatorial,* Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, 2011, sobre todo cap. 4: "Fotos de familia: del álbum incompleto a la foto reconstruida".

de la memoria no prescinde de la fuerza documental de los elementos que moviliza, sino que los utiliza para sus propios fines.

Así, entre el *spectare* que *prueba* la existencia y el *spectare* que *simula* una realidad, la sombra del *spectrum* que ni prueba ni simula los confunde. Es lo siniestro que se adivina en ambas apuestas, interfaz *heimlich-unheimlich,* pasaje *espectral* que las contamina a ambas. Lo que ellas logran es insuflar en nuestro presente el poder de asedio de estos re-aparecidos. Pero ¿cuál es ese poder, el poder de los aplastados por el poder, el poder fantasmagórico de una aparición, el poder de lo sin-poder?

VIII.

Nuestro presente no es contemporáneo consigo mismo: esa es la verdad espectral que estas fotos de desaparecidos vienen a inscribir en nuestra semiosis social, esa es la grieta que abren sobre la evidencia de la presencia y del tiempo, ese es el llamado que resuena en ellas, esa es la "*débil* fuerza mesiánica" que les otorga su irreductible politicidad, una politicidad *en pianissimo:* el anuncio de que el *nunca más* sólo es pensable en un horizonte que se sepa definitivamente contaminado por la espectralidad de la desaparición. Más que poder, entonces, *potencia,* es decir, a la vez *fuerza* y *posibilidad, virtualidad o latencia,* un poder que se potencia en virtud de su virtualidad, su capacidad de sorpresa, su temporalidad no lineal, anacrónica y *kairológica.* Politicidad espectral de la *potencia.*

Es ese desarreglo el que estas fotos vienen a inscribir, es esa contaminación la que vienen a insuflar en nuestra "propia" actualidad. Desarreglo del espectro: la presencia no coincide consigo misma, el presente no es contemporáneo de sí mismo. Una comunidad que se funde sobre esas premisas se parecerá a la comunidad del "nunca más": el mundo, el tiempo, que sepa acoger sus espectros y dejarse atravesar por su lógica imposible. Ese mundo-tiempo *out of joint,* fundado en la apertura radical a lo otro, en la grieta del afuera que abren los espectros, será el mundo-tiempo que torne imposible el terror totalitario, la negación radical del otro y de lo otro[10].

En este sentido, la relación entre fotografía y derechos humanos nos lleva más allá, en la dirección de un pensamiento de *lo inhumano* sin el cual los derechos humanos pueden perder su sustancia ética y su

[10] El uso de la noción de espectro para pensar en términos de una lógica dislocada debe mucho a Jacques Derrida, *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional,* Madrid, Trotta, 1995; que además conecta el trabajo de duelo con la inquietud por la herencia militante de las

anclaje (anti)humanista en la barbarie que les otorga razón de ser. Las políticas de la espectralidad de la fotografía post-dictatorial nos invitan a pensar en los vínculos entre *fotografía y derechos inhumanos.* Reclamo de un más-allá-de-lo-humano que emerge, siniestro y acechante, de estas imágenes: los derechos del viviente han de pensarse en el horizonte de los derechos del *super-viviente.* Estas fotos dan voz no a sujetos de derecho ni a ciudadanos escamoteados, sino a la desfiguración de todo sujeto y al derrumbe de la ciudadanía operada desde el mismo centro dador de ciudadanía, el Estado. Y no hablamos sólo del desaparecido, sino de la subjetividad postdictatorial en cuanto tal, es decir, de "nosotros": un sujeto que ya no responde, como en Althusser, a la interpelación indentificadora del policía que pronuncia su nombre, sino a la voz inesperada del espectro que reclama reparación.

tradiciones emancipatorias. El mismo juego entre el luto y la reactivación de las tradiciones emancipatorias está implícito en nuestro ensayo.

De este modo se plantea una tarea singular: no sólo pensar los vínculos entre fotografía y derechos humanos, sino pensar los modos y las condiciones por las cuales la propia fotografía —en el espacio abierto por su tensión intrínseca entre el documento y la ficción, entre el resto y la pérdida, es decir, el espacio del espectro y de la estructura siniestra de su re-aparición— nos lleva a pensar los vínculos entre derechos humanos y *derechos de lo inhuman*o, del "*musulmán*"[11], del "hundido"[12], del único e imposible testigo integral. Dicho de otro modo, habremos de ser capaces de conectar lo comunicable con el residuo de inconmensurabilidad, de vincular la promesa del archivo con la paradójica voz del testimonio, de asentar el reclamo de derecho, que viene de los crímenes del pasado, en la interpelación de una justicia que viene del *por-venir* como apertura radical, como exceso del derecho, como advenir de lo radicalmente otro que nos habita.

[11] Para una tematización de esta figura inquietante, véase, Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III,* Valencia, Pretextos, 2005.

[12] En las palabras de Primo Levi, *Los hundidos y los salvado*s, incluido en *Trilogía de Auschwitz,* México, Océano, 2006.

Estas imágenes abren ese espacio-tiempo que, como modelo del acudir, de la respuesta y de la posibilidad misma de responder a un llamado (o *responsabilidad),* nos propone una lógica espectral, de la anacronía y de la potencia, con la que nos vemos interpelados a afectar nuestras formas de ver y de evaluar: dar lugar a un lenguaje atravesado de asincronías y de latencias, y resistirse a la perpetua amenaza mediático-mercantil-totalitaria de un lenguaje plano, de un tiempo lineal, de una imagen presente y de un pasado cerrado.

El desaparecido no tuvo tumba. Por eso no es sólo desaparecido sino siempre un re-aparecido, un espectro que vaga clamando por justicia. Por eso el espectro habla desde el pasado, pero acerca del futuro, y por eso es tan inquietante su anómala irrupción en el presente: no

pertenece a ningún tiempo, es más bien el ritmo sincopado de la temporalidad de todo tiempo, el *kairós* que todo *cronos* supone. Es latencia. Y la potencia virtual de toda latencia. Cobijar esta potencia es dejarse atravesar por los espectros, es inscribir la tumba que no fue.

Entre derecho y justicia, entre decible e indecible, entre documento y ficción, las fotografías de la postdictadura argentina son, también, *formas* que piensan la estructura de la subjetividad (militante) contemporánea, y la interpelan desde su potencia de acontecimiento.

IX.

Regresemos por última vez, otra vez.

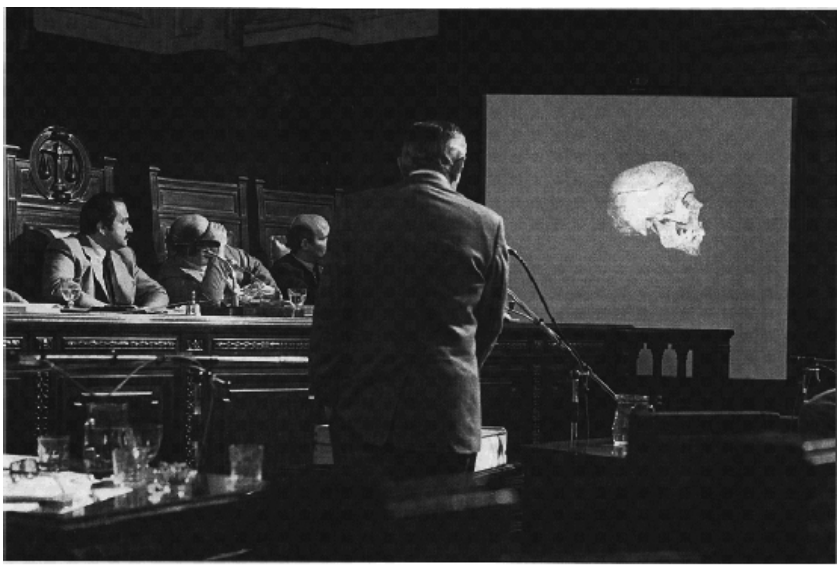
Ni el documento supuestamente "bruto" de las fotos de desaparecidos carece de contextos de sentido y dispositivos de enunciación sin los cuales dejarían de poseer el *efecto documental* que se pretende de ellas, ni las ficciones subjetivas de los hijos de desaparecidos carecen de un trasfondo documental que les da la eficacia política y la pregnancia ritual que las caracteriza. Es como si asistiéramos a un doble movimiento de direcciones contrarias que se encuentran súbitamente en la aparición del re-aparecido: un devenir espectro del documento (no otra cosa son las fotos de Basterra), un devenir documento del espectro (no otra cosa pretenden los hijos al trucar fotografías imposibles junto a sus padres), estrategias simétricas que procuran, por distintos medios, *documentar lo indocumentable:* si unos procuran documentar lo indocumentable *como documentable* (la promesa del archivo, que da voz a lo pasado), los otros intentan documentar lo indocumentable *como indocumentable* (el secreto del testigo, que da voz a lo intestimoniable, balbuceando siempre un *por-venir).*

De este modo, es el propio estatuto ambiguo de la fotografía lo que aproxima, en los debates sobre memoria en la Argentina, usos aparentemente contrapuestos de la imagen. Entre el documento y la ficción la fotografía guarda, en su tensión intrínseca entre aquello que *sin dudas fue* y aquello que *irremediablemente ya no es*, entre la pérdida y el resto, los destellos de una *política de la espectralidad* cuyas posibilidades aún están siendo exploradas en la Argentina postdictatorial.

Entre Basterra y Quieto, quisiéramos concluir con una foto en la que las promesas científicas y las posibilidades artísticas de la fotografía se vuelven a dar la mano. Una foto de Daniel Muzio del 30 de

marzo de 1985[13]. Esta foto documenta una audiencia del juicio a las juntas militares, muestra una imagen que quiere probar los crímenes de la dictadura, y en particular, registra la declaración de un científico estadounidense en el momento en que demuestra cómo una fotografía de antropología forense de un cráneo prueba, científicamente, los crímenes de la dictadura. Foto de una escena presidida por la ciencia. Foto que remite a los primeros usos de la fotografía, entre la etnografía y el control biopolítico. Pero también foto de una foto que abre el abismo barroco del teatro dentro del teatro. Así, inmediatamente la prueba científico-documental comienza su vuelo metafórico, el documento de *derecho* se abisma en el testimonio de una *justicia* futura, y en el más-allá-del-documento de este documento, ese cráneo es Yorik interrogado por Hamlet. Este nuevo Hamlet maquínico producto de la fotografía de desaparecidos: *yo fui Hamlet*, y estaré siempre de regreso de esa futura comunidad de los justos, de los espectros, en la que se abra paso la justicia que encarno en mi incorpóreo cuerpo de luz.

[13] Para un análisis detallado de esta foto, véase Máximo Eseverri, "Estética y política en dos imágenes de antropología forense", J. Blejmar, N. Fortuny y L. García, *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina,* Cerolini, P. (comp.), *En negro y blanco*, op. cit.



[30 de marzo de 1985, audiencia del Juicio a las Juntas. Foto: Daniel Muzio. Fuente: Cerolini, P. (comp.), *En negro y blanco*, op. cit.].

Fotos y siluetas: dos estrategias en la representación de los desaparecidos

Ana Longoni*

"Querían ser vistas. Era una obsesión. (…) Se dieron cuenta de que su propia imagen de madres estaba, a su modo, imponiendo otra verdad"[1]. La frase, tomada de la extensa historia de las Madres de Plaza de Mayo escrita por Ulises Gorini, explicita el protagonismo que asumió para ellas —desde un principio— la dimensión visual, la generación de símbolos que las identificaran y las cohesionaran como grupo a la vez que hicieran visibles ante los demás familiares de desaparecidos, ante la sociedad argentina y ante la comunidad internacional, su existencia y su reclamo. También señala la voluntad y la conciencia puestas en juego a la hora de idear estos recursos simbólicos. En medio del terror concentracionario[2], antes incluso de asumir un nombre colectivo, las primeras Madres se reconocían entre ellas llevando en la mano un clavo de carpintero; poco después, portaron sobre sus cabezas los pañales/pañuelos blancos como emblema identificador[3], en el que más tarde bordaron nombres queridos y fechas lúgubres.

Entre las distintas estrategias creativas desplegadas por las Madres y otros Familiares dentro del movimiento de derechos humanos durante la última dictadura[4], pueden reconocerse y contrastarse dos grandes matrices de representación visual de los desaparecidos: las fotos y las siluetas. Ambas surgieron (casi) en paralelo y tienen una larga historia, que aquí sintetizaré, sin buscar oponerlas, sino más bien distinguir los sentidos desplegados en los distintos recursos y modos de producción simbólica que pudieron generar, así como reponer las coordenadas históricas en las que han devenido en signos que —en Argentina e incluso fuera de ella— remiten inequívocamente a los desaparecidos e incluso llegan a reconocerse "como parte de un lenguaje simbólico universal"[5].

* Profesora de la Universidad de Buenos Aires e investigadora de CONICET. Entre otros libros, ha publicado: *Del Di Tella a Tucumán arde* (Eudeba, 2010), *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de sobrevivientes de la represión* (Norma, 2007) y *El Siluetazo* (Adriana Hidalgo, 2008).

[1] Ulises Gorini, *La rebelión de las Madre*s, tomo 1, Buenos Aires, Norma, 2006, p. 117.

[2] Pilar Calveiro, *Poder y desaparición,* Buenos Aires, Colihue, 1997.

[3] "Esa metamorfosis del pañal al pañuelo sería la primera de una serie de transformaciones que atravesaría este símbolo, de enorme poder significante". Ulises Gorini, op. cit., p. 119.

[4] Como señala Ana Amado, "los familiares de las víctimas de la dictadura genocida recurrieron, en sus intervenciones públicas, a creativas formas de expresión para compaginar la agitación y la denuncia de los crímenes con las imágenes íntimas del dolor y el trabajo de duelo". Ana Amado, "Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción", en: Ana Amado y Nora Domínguez, *Lazos de familia*, Buenos Aires, Paidós, 2004, p. 43.

[5] Victoria Langland, "Fotografía y memoria", E. Jelin y A. Longoni (eds.), *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represió*n, Madrid, Siglo XXI, 2005, p. 88.

I. Fotos

El inicio del recurso de las fotografías como representación de los desaparecidos bien podría remontarse a los comienzos de la última dictadura, cuando las Madres recurrieron a esas preciadas imágenes en las instancias iniciales de su angustiada búsqueda, al recorrer comisarías, hospitales, dependencias gubernamentales y eclesiásticas buscando vanamente noticias de sus hijos. Como señala Ludmila Catela, "la foto era una estrategia para individualizar al ser querido de cuyo destino nada se sabía (…) con la esperanza de que alguien lo reconociera y pudiera dar algún dato"[6]. Seguramente estas fotos circularon también en las primeras reuniones de Madres, en un tácito y amoroso acto de mutuo reconocimiento: "Este es mi hijo, mi hija, mis nietos". No se despegaban hasta allí de la función que la fotografía viene cumpliendo hace más de un siglo al interior del núcleo familiar, sus ceremonias y su "orden feliz", a la vez que recuperaban el recurso habitualmente empleado en los carteles de pedido de paradero de cualquier persona extraviada o ausentada de su hogar.

Pronto improvisaron pequeños carteles con esas fotos y los colgaron de sus cuerpos o los esgrimieron en las manos en sus rondas en la Plaza o en sus gestiones ante algún funcionario. Así, con enorme intuición, las Madres inauguraban una prolífica genealogía: las fotos de desaparecidos se han convertido en "una de las formas más usadas para recordarlos"[7]. Más usuales y —agregaré— más potentes.

Esas imágenes insistían en que los desaparecidos, cuya existencia era terminantemente negada por el régimen genocida, eran sujetos que tenían una biografía previa al secuestro, un nombre, un rostro, una identidad, además de una familia que los buscaba y reclamaba por ellos. Las fotos (por lo general retratos individuales) guardan un valor probatorio y constituyen "esa ínfima prueba de existencia frente a la incertidumbre que crece"[8]. Son un resto documental de lo que ocurrió alguna vez, testimonian "la certeza visual de un pasado objetivado, (…) el signo objetivo de una existencia efectivamente comprobada por un registro técnico"[9]. Parafraseando la conocida proposición de Roland Barthes, la foto afirma que *esto fue, este hecho tuvo lugar, esta persona existió.* Como señala Nelly Richard, "si el dispositivo de la fotografía contiene en sí mismo esta ambigüedad temporal de lo que *todavía es* y de lo que *ya no es* (de lo suspendido entre vida y muerte, entre aparecer y desaparecer), tal ambigüedad se sobredramatiza en el

[6] Ludmila Da Silva Catela señala esta doble dimensión en "Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re) presentación de la desaparición de personas en Argentina", Claudia Feld y Jessica Stites Mor (Comp.), *El pasado que miramos*, Buenos Aires, Paidós, 2009, p. 343.

[7] Ludmila Da Silva Catela, *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de familiares de desaparecidos,* La Plata, Ediciones Al Margen, 2001, p. 129.

[8] Jean Louis Déotte, "El arte en la época de la desaparición", Nelly Richard (ed*.), Políticas y estéticas de la memoria,* Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2006, p. 156.

[9] Nelly Richard, "Imagen-recuerdo y borraduras", Nelly Richard (ed.), *Políticas y estéticas de la memoria,* op. cit., p. 165.

caso del retrato fotográfico de seres desaparecidos. Por algo los retratos que los familiares de detenidos-desaparecidos llevan adheridos al pecho, se han convertido en el símbolo más denso de esta cruzada de la memoria que realizan las víctimas para recordar y hacer recordar el pasado"[10].

Esas imágenes han sido prolíficas en proporcionar una representación visual a los desaparecidos, en ámbitos que conjugan desde un uso íntimo y privado, dentro del hogar, vinculado a los rituales con los que cada familia rememora a sus deudos y ausentes, hasta su instalación masiva en el espacio público[11]. En este tránsito, al desviarse "de su ritualidad privada para convertirlas en activo instrumento de protesta pública"[12], las fotos de los rostros de los desaparecidos devienen en un signo colectivo inequívoco. Representan a todos los desaparecidos a la vez que cada una de ellas es la huella de una vida en singular.

La bisagra entre el uso íntimo y el alcance público debe haber tenido que ver con la decisión (aún a título individual, no del conjunto de la organización) al menos desde 1978 de portar durante manifestaciones o rondas la foto del ser querido "sobre el cuerpo de las Madres, colgadas con un cordón o prendidas sobre su ropa con un alfiler"[13]. Dicha forma de presentación pública denota la fuerza del vínculo familiar que une al ausente con quien lleva su retrato. La foto no sólo expone al foro público el vínculo que une a cada desaparecido con su familia, sino que condensa en una imagen el motivo de porqué estar allí a la vez que (re)genera lazos entre los que se animan a marchar en medio del terror. En ese sentido recuerda Nora de Cortiñas, Madre de Plaza de Mayo: "Las primeras marchas que fuimos con la foto y el nombre, encontramos que aparecían muchos compañeros de nuestros hijos que no sabían ni siquiera que estaban desaparecidos, en ese momento, en los primeros tiempos. (…) Porque los compañeros que por ahí los conocían por apodo, entonces veían la foto y el nombre y se enteraban. (…) Con el nombre en el pañuelo lo mismo. Así nos identificaban, sabían, 'esta es la mamá de tal chico o de tal chica'. Y la foto fue fundamental"[14]. Al menos desde 1979, las Abuelas empiezan a construir carteles y pancartas recurriendo a fotos de los niños y bebés apropiados o de sus padres desaparecidos.

Fue seguramente en abril de 1983[15] cuando tuvo lugar una iniciativa del matrimonio de Santiago Mellibovsky y Matilde Saidler de Mellibovsky, padres de Graciela, una economista desaparecida en 1976. Estos dos activos militantes en el CELS y en Madres de Plaza de Mayo

[10] Ibid., p. 166.

[11] Ludmila Catela, "Lo invisible revelado", op. cit.

[12] Nelly Richard, op. cit., p. 168.

[13] Ludmila Catela, *No habrá flores en la tumba del pasado,* op. cit., p. 137.

[14] Entrevista inédita a Nora de Cortiñas, realizada por Cora Gamarnik, Buenos Aires, 2009.

[15] Se ha señalado en diversos trabajos (entre ellos el ya citado de Ludmila Catela, 2001, p. 133) que las fotos se consolidan como estrategia de representación visual de los desaparecidos con posterioridad a la de las siluetas (que se inician el 21 de septiembre de 1983). Sin embargo, numerosas fotografías (de Eduardo

Gil, Daniel García, Dani Yako, entre otros) tomadas en marchas realizadas en los primeros meses de 1983 ponen en evidencia el extendido y sistemático uso de grandes fotografías convertidas en pancartas.

tenían un pequeño estudio fotográfico, e idearon, acometieron y financiaron la titánica tarea de reunir las fotografías disponibles de desaparecidos, ampliarlas a un buen tamaño (70 x 50 cm. aprox.), y luego montarlas en cartón sobre una "T" de madera. Ese sencillo procedimiento convertía las fotos en impactantes pancartas individuales. Respecto de esta iniciativa, Nora de Cortiñas recuerda: "Un día vino un padre que tenía en su casa un pequeño estudio y dijo '¿por qué no hacemos las fotos y las hacemos en grande?' Y lo hicimos. La primera vez que fuimos con las fotos en grande fue terrible. Por ejemplo para mi marido, cuando vio a aparecer esa columna de las Madres con las fotos, fue como un shock"[16].

[16] Nora de Cortiñas, entrevista inédita realizada por Cora Gamarnik, op. cit.

Las pancartas llevaban, por lo general, además de la foto ampliada de una persona desaparecida, el nombre y la fecha del secuestro, y a veces algún dato sobre su profesión u ocupación. En algunos casos, también datos familiares tales como "madre de dos nenes". Otras son fotos plenas, sin ningún dato. En pocas ocasiones, las pancartas están compuestas por un collage de varias fotos: los miembros de una pareja, sus hijos, todos ellos desaparecidos[17].

[17] Estas pancartas coexistieron con otras (de tamaño y hechura similares) que sólo llevaban texto: un nombre propio, una fecha, y un gran signo de interrogación.

La iniciativa de los Mellibovsky marca una instancia crucial: las fotos se despegan del cuerpo íntimo (familiar) para pasar a ser un dispositivo colectivo, visualmente impresionante. Sus presencias se alzan —contundentes y conmovedoras— a una altura desde la que muchos más pueden sentirse interpelados y "mirados".

Desde aquí, se puede pensar el paso a la *colectivización* en el uso de las fotos en contexto de movilización, ya que tanto la producción como la portación de las pancartas exceden el círculo de los allegados directos de cada una de las víctimas representadas. Además, este tránsito supone dos cuestiones importantes, una de orden práctico (la existencia o la generación de un archivo más o menos centralizado de fotos de desaparecidos entre los organismos de derechos humanos), y otra que implica la definición de una política visual (la incisiva conciencia del impacto que esos rostros marchando entre la multitud, o sobre ella, generarían entre los testigos).

Las pancartas se usaron en distintas marchas desde 1983, como muestra la conocida foto tomada por Daniel García el 28 de abril de 1983 durante la ronda de los jueves en Plaza de Mayo, que está insólitamente inundada bajo una fortísima lluvia que sin embargo no amedrenta a las Madres. Están firmes, con los pies sumergidos, enarbolando las fotos de sus hijos, que —por una cuestión de escala— aparecen

mucho más visibles que ellas mismas. Se vuelven a usar masivamente durante la convocatoria del 20 de mayo de 1983, en la que marchan entre 20.000 y 45.000 personas (de acuerdo a los números señalados por distintos medios de prensa) desde el Luna Park hasta llegar a Plaza Congreso, adonde escuchan los discursos de Adolfo Pérez Esquivel y Hebe de Bonafini. Una foto de Dani Yako, tomada sobre la Avenida Corrientes, capta la coincidencia entre los manifestantes portando las pancartas y el estreno de la película "Missing" de Costa Gravas. Las pancartas continuaron llevándose a las marchas y las rondas durante los años siguientes.

Procedencias

Los orígenes de las fotos son básicamente dos, muy distantes ambos de su deriva posterior: o bien se trata de fotos desprendidas del álbum familiar, o bien de la ampliación de fotos carnet tomadas del documento de identidad o alguna cédula institucional. Estas dos procedencias han dado lugar a lecturas contrastantes[18].

En general, las fotos extraídas del álbum muestran personas felices o despreocupadas, en medio de acontecimientos que convencionalmente se consideran dignos de ser retratados por constituir hitos de la historia de cada familia, como un casamiento, un cumpleaños, un viaje de vacaciones, el nacimiento de un hijo, el inicio de un noviazgo, etc. Al elegirlas, no sólo se deja constancia del lazo familiar que une a las víctimas con aquellos que reclaman por su aparición; a la vez se expone al fuero público un retazo de lo que fue un orden familiar antes de ser quebrado por la violencia de Estado. Opera entonces "una sustracción y un corte que interrumpieron el flujo de su cotidianeidad biográfica y descompaginaron la secuencia temporal de su vida vivida"[19].

La foto proveniente del álbum familiar se resguarda en el "marco tranquilizador de la privacidad familiar", en las "rutinas familiares y domésticas de las que el álbum es símbolo vinculante, agrupador y cohesionador, (…) el soporte ritual de una composición de grupo que se basa en la familia como principal unidad narrativa. (…)

La tensión latente entre lo despreocupado del rostro en el tiempo pasado de la toma fotográfica que no sabe de la inminencia del drama, y el tiempo presente desde el cual miramos trágicamente la foto de alguien luego convertido en víctima de la historia, compone el

[18] Ludmila Catela sugiere que hay un cambio generacional en las fotos elegidas: si las Madres preferían la foto carnet, los hijos en cambio eligen situaciones en familia, en las que ellos estén incluidos, de ser posible en colores ("Lo invisible revelado", op. cit., p. 350).

[19] Nelly Richard, op. cit., p. 167.

desesperado *punctum* que emociona y conmociona esas fotos de álbum de desaparecidos"[20].

[20] Ibid., p. 168.

Nelly Richard sostiene que —en contraste con las fotos provenientes del álbum— las fotos tomadas de los documentos de las víctimas aíslan la identidad del retratado desdibujando sus relaciones personales y colocándolo en el registro de lo impersonal. "La des-individualización es común tanto a la fotografía legal como a la represión social"[21]. Si las fotos familiares muestran a sujetos protegidos por la atmósfera preservada de su vida privada, en cambio las imágenes extraídas de los documentos muestran cuerpos forzada e involuntariamente expuestos a la violencia de la maquinaria estatal. Estas fotos, afirma Richard, ofrecen evidencia de cómo los individuos fueron numerados, registrados y sojuzgados por los mecanismos del aparato estatal antes, durante y después de las dictaduras. Allí encuentra "una matriz productora de muertes en serie que hace 'desaparecer' al sujeto borrando lo que tiene de único-singular (su vida, su rostro, su nombre) para igualarlo a lo repetido y estandarizado de la masa indocumentada de los NN"[22]. Por tanto, "los rostros de los detenidos-desaparecidos (…) llevan impresos estos sometimientos fotográficos y corporales al dispositivo del control social que, después de identificarlos y vigilarlos, se dedicó a borrar toda huella de identificación para que la violencia no dejara rastro de ejecución material ni huella de autoría"[23].

[21] Ibid., p. 166.

[22] Ibid., p. 167.

[23] Ibid., pp. 166-167.

Es sin duda atinado señalar que las fotos provenientes de los documentos llevan inscripta esta dimensión despersonalizadora de la burocracia estatal, como parte de su condición de aparato de control (y se podría señalar otro tanto respecto de las fotos del álbum dado que la familia es la principal instancia normalizadora y disciplinadora de los individuos en su socialización desde la infancia). Pero la paradoja de que las Madres y familiares elijan esas fotos "burocráticas" conlleva un uso que subvierte o toma distancia de aquel mandato, por su efecto de interpelar al propio Estado desaparecedor, en la medida en que antes cumplió el rol de Estado identificador, que otorgó un documento de identidad y registró a esas personas. El hecho de que los familiares recurran a esas fotos evidencia y exacerba la contradicción y la superposición entre la maquinaria burocrática de control y la maquinaria burocrática de desaparición y exterminio del Estado, entre identificación y arrasamiento, control y negación[24].

[24] Esa lógica paradojal persiste al interior del funcionamiento de los centros clandestinos de detención, adonde se prosiguió fotografiando sistemáticamente a los secuestrados y registrando por escrito sus declaraciones (extraí-

En ese punto, las fotos carnet de los desaparecidos "resignifica-

ron el uso tradicional de la foto de identificación, surgida en el país en 1880 para identificar a los delincuentes y luego al conjunto de los ciudadanos"[25], además de concentrar "un principio de atestiguamiento inusitado, pero característico de la fotografía 'del documento' que testimonia, certifica y ratifica la existencia de ese individuo"[26].

Por otra parte, las fotos muchas veces no fueron elegidas sino que eran las únicas que la familia conservaba (por la destrucción y el saqueo que implicaban los allanamientos a los domicilios o porque la vida clandestina de muchos militantes en los años previos a su secuestro impedía el registro fotográfico de momentos cotidianos).

Gracias a la profusa circulación pública que adquieren estas fotos, miles de retratos de hombres y mujeres en blanco y negro, por lo general muy jóvenes, a veces con algún rasgo de época reconocible (en el atuendo o el peinado, el estilo de maquillaje, el corte de pelo o el bigote), se han vuelto una representación inequívoca. Quizá no recordemos la mayoría de los nombres o desconozcamos su biografía puntual, pero —en ciertos contextos— esos rostros nos remiten inexorablemente a un tiempo histórico, a una gesta y a una tragedia[27].

II. Siluetas

Respecto de la segunda matriz de representación visual de los desaparecidos, las siluetas, si bien existen algunos antecedentes previos, el inicio de esta práctica puede situarse durante el 21 de septiembre de 1983, día del estudiante, aún en tiempos de dictadura, en lo que —por la envergadura y masividad que alcanzó— se conoce como *El Siluetazo.* El procedimiento fue iniciativa de tres artistas visuales (Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel) y su concreción recibió aportes de las Madres, las Abuelas, otros organismos de derechos humanos y militantes políticos. De allí en más la realización de siluetas se convirtió en un contundente recurso visual "público" y recurrente.

La realización de siluetas consiste en el trazado sencillo de la forma vacía de un cuerpo a escala natural sobre papeles, luego pegados en los muros de la ciudad, como forma de representar "la presencia de una ausencia", la de los miles de detenidos desaparecidos durante la última dictadura militar.

Las siluetas articulan un dispositivo visual que devuelve representación a lo negado, lo oculto, lo desaparecido. Eduardo Grüner

das mediante tortura), a pesar de su condición ilegal y clandestina, como se puede vislumbrar en los documentos confidenciales que han escapado de la orden de destrucción de archivos que impartió la dictadura en su retirada. El terrorismo de Estado persistió en su ritual burocrático de identificación y control, al mismo tiempo que negaba públicamente la existencia de los desaparecidos. Y hoy los escasos restos de esa burocracia de la represión son pruebas contundentes contra los responsables del terrorismo de Estado.

[25] Emilio Crenzel, "Las fotografías del Nunca Más: verdad y prueba jurídica de las desapariciones", Claudia Feld y Jessica Stites Mor (comp.), *El pasado que miramos,* Buenos Aires, Paidós, 2009, p. 285.

[26] Ludmila Catela, "Lo invisible revelado", op. cit, p. 349.

[27] Las fotos de los victimarios, en mucha menor medida, también han sido empleadas como recurso de denuncia, tanto por las Madres desde 1984 como por los HIJOS como parte de la gráfica de los *escraches,* modalidad de acción directa impulsada desde 1996 para evidenciar y generar condena social ante la impunidad que instalaron las leyes del perdón y los indultos. Los carteles y volantes que difundían en un barrio o lugar de trabajo la presencia de un represor incluían muchas veces su foto junto a su prontuario.

piensa las siluetas como "intentos de representación de lo *desaparecido:* es decir, no simplemente de lo 'ausente' —puesto que, por definición, *toda* representación lo es de un objeto ausente—, sino de lo intencionalmente *ausentado,* lo hecho desaparecer mediante alguna forma de violencia material o simbólica; para nuestro caso, la representación de los *cuerpos* desaparecidos por una política sistemática o una estrategia conciente"[28]. La lógica en juego es —concluye— la de una *restitución* de la imagen como *sustitución* del cuerpo ausentado.

[28] Eduardo Grüner, "La invisibilidad estratégica, o la redención política de los vivos. Violencia política y representación estética en el Siglo de las Desapariciones", Ana Longoni y Gustavo Bruzzone, *El Siluetazo,* Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

Con la producción de siluetas se restituyó —postula Santiago García Navarro— el sujeto al cuerpo, aunque fuese otro sujeto, porque en verdad se trataba de un sujeto más amplio, cohesionado y múltiple a la vez: el de la multitud congregada para acompañar la III Marcha de la Resistencia convocada por las Madres.

El Siluetazo señala uno de esos momentos excepcionales de la historia en que una iniciativa artística coincide con una demanda de los movimientos sociales, y toma cuerpo por el impulso de una multitud. Implicó la participación, en un improvisado e inmenso taller al aire libre que duró hasta la medianoche, de cientos de manifestantes que pintaron y *pusieron su cuerpo* para bosquejar las siluetas, y luego las pegaron sobre paredes, monumentos y árboles, a pesar del amenazante operativo policial.

En medio de una ciudad hostil y represiva, se liberó un espacio (temporal) de creación colectiva que se puede pensar en tanto redefinición de la práctica artística y de la práctica política.

A comienzos de 1982 una fundación privada (Fundación Esso) convoca a un Salón de Objetos y Experiencias que luego se suspende por la guerra de Malvinas. Los tres artistas mencionados —que compartían taller— deciden intervenir en este premio con una obra que aluda a la desaparición de personas desde su dimensión cuantitativa, el espacio físico que ocuparía la suma de esos cuerpos violentamente arrancados de entre nosotros. Dicen: "la intención original era la de producir una obra colectiva de grandes dimensiones (...). El primer objetivo era el de generar la visualización (el dimensionamiento) del espacio físico que ocuparían los 30.000 detenidos-desaparecidos".

El disparador de esta idea fue una obra del polaco Jerzy Skapski reproducida en la revista *El Correo de la UNESCO* de octubre de 1978. Se trata de veinticuatro hileras de diminutas siluetas de mujeres, hombres y niños seguidas por este texto: "Cada día en Auschwitz morían 2370 personas, justo el número de figuras que aquí se reproducen. El

campo de concentración de Auschwitz funcionó durante 1688 días, y ése es exactamente el número de ejemplares que se han impreso de este cartel. En total perecieron en el campo unos cuatro millones de seres humanos".

Treinta mil desaparecidos: en ese rango las cantidades dejan de hablar de personas, de vidas concretas. Visualizar la cantidad —agobiante— de víctimas representándolas una por una, ese es el procedimiento que retoman de Skapski los artistas argentinos, con el agregado de la escala natural. Proyectan variantes de esta idea inicial: estampar siluetas sobre una larga tela cuya dimensión vuelva imposible que la obra pueda ser incorporada a la sala de exposiciones y por ello se despliegue en sus alrededores, envolviéndola, o bien construir un laberinto de papel en cuyas paredes internas estén pegadas las 30.000 figuras.

Cayeron en la cuenta de que realizar esa cantidad de siluetas exigía contar con unos veinte grupos de trabajo y unos 300 ayudantes que hicieran cien siluetas cada uno, lo que llevó al grupo a aceptar su inviabilidad por su dimensión (ocuparía unos 60.000 metros cuadrados) y la imposibilidad de hacerse cargo solos de la envergadura y los costos de producción y montaje.

Otro antecedente preciso se origina en el exilio latinoamericano en Europa. AIDA (Asociación Internacional de Defensa de los Artistas Víctimas de la Desaparición en el Mundo), fundada en París en 1979, realiza una serie de banderas y estandartes para usar en marchas y actos públicos en los que se grafica a los desaparecidos como bustos sin rostro o grupos de siluetas[29]. Según algunos testimonios, Envar "Cacho" El Kadri, un histórico militante peronista exiliado desde 1975 en Francia y participante activo de la experiencia de AIDA, les sugirió a Aguerreberry que llevaran la idea a las Madres para que fueran los participantes en la marcha los que se hicieran cargo de concretarla.

Presentan por escrito la propuesta a las Madres pocos días antes de la Marcha que desde hacía tres años tomaba durante 24 horas la Plaza de Mayo. Así pasan entonces de una propuesta que si bien era política y riesgosa en tiempos de dictadura, restringía su circulación —y su impacto— al ámbito artístico, a otra cosa: un acontecimiento social en el marco de la creciente movilización antidictatorial. Serían entonces los manifestantes los que se hicieran cargo de concretarla.

La propuesta inicial de los artistas no habla de "arte" sino de "crear un *hecho gráfico* que golpee por su magnitud física y por lo inusual de su realización y renueve la atención de los medios de prensa".

[29] También AIDA-Suiza organizó en 1982 una marcha con los manifestantes vestidos de negro y el rostro cubierto por máscaras blancas, idea que es retomada en posteriores marchas de las Madres. Fercho Czany recuerda que fue del exilio europeo que llegaron no sólo la idea de las máscaras sino también la de las manos en la que se basaron para la campaña "Dele una mano a los desaparecidos". Véase entrevista en: Longoni y Bruzzone, op. cit.

Dejar las siluetas pegadas en la calle una vez disuelta la movilización, les darían una presencia pública "tanto tiempo como el que tarde la dictadura en hacerlos desaparecer nuevamente".

La iniciativa fue aceptada y reformulada por las Madres y concretada por la movilización, que se apropió rápidamente del procedimiento y lo transformó en los hechos. "En un principio el proyecto contemplaba la personalización de cada una de las siluetas, con detalles de vestimenta, características físicas, sexo y edad, incluso con técnicas de collage, color y retrato"[30]. Se preveía realizar una silueta por cada uno de los desaparecidos. Las Madres señalaron el inconveniente de que las listas disponibles de las víctimas de la represión estaban muy incompletas (lo siguen estando), por lo que el grupo realizador resolvió que las siluetas fueran todas idénticas y sin inscripción alguna.

[30] Carlos López Iglesias, entrevista al grupo realizador, Longoni y Bruzzone, op. cit.

Los artistas llevaron a la plaza "innumerables rollos de papel madera, toda clase de pinturas y aerosoles, pinceles y rodillos" y unas 1500 siluetas ya hechas. También plantillas para generar una imagen uniforme. Desde entonces, la plaza se convirtió en un improvisado y gigantesco taller de producción de siluetas, hasta pasada la medianoche. Fueron las Abuelas las que señalaron que también debían estar representados los niños y las mujeres embarazadas. Kexel se colocó un almohadón en el abdomen y trazaron su silueta de perfil. Su hija sirvió de molde para la silueta infantil. Los bebés se hicieron a mano alzada.

El proceso mismo de producción colectiva transformó en los hechos cualquier intención de uniformidad. Aguerreberry recordaba la espontánea y masiva participación de los manifestantes, que volvió muy pronto "prescindibles" a los artistas. Uno de ellos recuerda: "Calculo que a la media hora [de llegar] nosotros nos podíamos haber ido de la Plaza porque no hacíamos falta para nada"[31]. A pesar de la decisión de que las siluetas no tuvieran marca identificatoria, espontáneamente la gente les escribió el nombre de su desaparecido y la fecha de su desaparición, o las cubrió de consignas. Aparecieron demandas concretas de diferenciar o individualizar, dar una identidad precisa, un rasgo particular (narices, bocas, ojos), una condición. Que entre esa multitud de siluetas esté *mi* silueta, la de mi padre, madre o hijo, la de mi amigo o hermano desaparecido. Un chico se acerca a un dibujante y pide "haceme a mi papá". "¿Y cómo es tu papá"?' Le ponen barba, bigotes[32]. "Se hacen figuras de parejas, de madres e hijos, de un grupo de obreros de una fábrica, (...) los múltiples 'dibujantes' van represen-

[31] Hernán Ameijeiras, "A diez años del Siluetazo", revista *La Maga,* Buenos Aires, 31 de marzo de 1993.

[32] Victoria Azurduy, "Haceme a mi papá", revista *Crisis*, Buenos Aires, 1984.

tando lo que quieren o lo que les van pidiendo en un proceso de construcción colectiva"[33].

Un manifestante impactado por lo que se está generando vuelve a la marcha con corazones rojos de papel que va pegando en las siluetas que rodeaban la plaza.

Además de plantillas, los manifestantes emplearon su propio cuerpo como molde. "A medida que los rollos eran extendidos sobre el césped o las veredas, algunos jóvenes se acostaban sobre el papel y otros marcaban con lápiz el formato del cuerpo, que seguidamente era pintado"[34]. La silueta se convierte de este modo en la huella de dos cuerpos ausentes, el que prestó su cuerpo para delinearla y —por transferencia— el cuerpo de un desaparecido, reconstruyendo así "los lazos rotos de solidaridad en un acto simbólico de fuerte emotividad"[35]. La acción de poner el cuerpo porta una ambigüedad: ocupar el lugar del ausente es aceptar que cualquiera de los allí presentes podría haber ocupado el lugar del desaparecido y correr su incierta y siniestra suerte, y a la vez, es encarnarlo, devolverle una corporeidad —y una vida— siquiera efímera. Su condición de sujeto. El cuerpo del manifestante en lugar del desaparecido como soporte vivo de la elaboración de la silueta habilita entenderla como "una huella que respira"[36]. "En cada silueta revivía un desaparecido", testimonia Nora de Cortiñas.

El primer Siluetazo implicó la *apropiación*[37] u *ocupación* de la céntrica —y central en la trama de poder político, económico, simbólico de la ciudad y del país— Plaza de Mayo y sus inmediaciones. Amigo evalúa este acontecimiento en términos de una "toma de la plaza", no sólo política, sino también "una toma estética"[38]. Una ofensiva en la apropiación del espacio urbano.

Dos nuevos siluetazos en los meses siguientes se desplazan al Obelisco, otro punto neurálgico de la ciudad vinculado no tanto al poder político sino a la activa movida juvenil en esos meses festivos de comienzos de la democracia.

El Siluetazo produjo un impacto notable no sólo entre los que se involucraron en su producción sino también por el efecto que causó su grito mudo desde las paredes de los edificios céntricos, a la mañana siguiente. La prensa señaló que los peatones manifestaban la incomodidad o extrañeza que les provocaba sentirse *mirados* por esas figuras sin rostro. Un periodista escribió que las siluetas "parecían señalar desde las paredes a los culpables de su ausencia y reclamar silenciosamente justicia. Por un juego escenográfico, por primera vez parecían estar

[33] López Iglesias, op. cit.

[34] Aguerreberry, Flores y Kexel, "Siluetas", Longoni y Bruzzone, op. cit.

[35] Roberto Amigo Cerisola, "Aparición con vida: las siluetas de detenidos-desaparecidos", en *Arte y violencia*, México, UNAM, 1995, p. 275. Incluido en: Longoni y Bruzzone, op. cit. Véase también su artículo «La Plaza de Mayo, Plaza de las Madres. Estética y lucha de clases en el espacio urbano», AA.VV. *Ciudad/Campo en las artes en Argentina y Latinoamérica,* Buenos Aires, CAIA, 1991. pp. 89-99.

[36] Gustavo Buntinx, "Desapariciones forzadas/ resurrecciones míticas", VVAA, *Arte y Poder,* Buenos Aires, CAIA, 1993, pp. 236-255.

[37] Recurren a este término Bedoya y Emei, "Madres de Plaza de Mayo: Un espacio alternativo para los artistas plásticos", Longoni y Bruzzone, op. cit.

[38] Amigo, op. cit., p. 265.

juntos las familias, los amigos, parte del pueblo que reaccionaba y los que se llevaron"[39].

[39] Revista *Paz y Justicia,* Buenos Aires, septiembre de 1983.

Las siluetas evidencian *eso* que la opinión pública ignoraba o prefería ignorar, rompiendo el pacto de silencio instalado en la sociedad durante la dictadura en torno a los efectos de la represión y a sus causantes que puede sintetizarse en la expresión del sentido común autojustificatorio: "Nosotros no sabíamos".

Se suele entender a las siluetas como la concreción visual de la consigna "Aparición con vida", levantada por las Madres desde 1980 (se coreaba en las marchas "con vida los llevaron, con vida los queremos"). Respondía en esa coyuntura a los rumores inciertos que circulaban acerca de que el aparato represivo mantenía detenidos con vida en campos clandestinos. Esta mínima esperanza de que algunos desaparecidos continuasen vivos empezó a esfumarse con el paso del tiempo, el descubrimiento de fosas comunes de NN y los testimonios de los poquísimos sobrevivientes acerca de los cruentos métodos de exterminio. Pilar Calveiro reflexiona sobre la dificultad social de procesar esa espantosa verdad que enunciaban los sobrevivientes: no hablaban de desaparecidos sino de muertos, de cuerpos sistemáticamente arrasados[40]. Aún así la consigna "Aparición con vida" siguió siendo central en el discurso de las Madres por mucho tiempo, apelando no a la política inmediata, sino más bien a una dimensión ética o incluso redentora de su invocación.

[40] Pilar Calveiro, op. cit.

En ese punto, hay interpretaciones distintas de las siluetas. Roberto Amigo señala que las siluetas "hicieron presente la ausencia de los cuerpos en una puesta escenográfica del terror del Estado", mientras que Buntinx considera que ratifican la esperanza de vida que alentaban las Madres. "No la mera ilustración artística de una consigna sino su realización viva", afirma. Proponiendo una lectura inversa, Grüner opina que hay en las siluetas algo que "sobresalta al que las contempla: ellas reproducen el recurso habitual de la policía, que dibuja con tiza, en el suelo, el contorno del cadáver retirado de la escena del crimen". Ello podría leerse como "un gesto *político* que arrebata al enemigo —a las llamadas 'fuerzas del orden'— sus métodos de investigación, generando una contigüidad, como si les dijera: 'Fueron ustedes'". Pero también se trata de "un gesto *inconsciente* que admite, a veces en contradicción con el propio discurso que prefiere seguir hablando de 'desaparecidos', que esas siluetas representan *cadáveres*". Por lo tanto, "el intento (conciente o inconsciente) de

representar la desaparición, se realiza en función de *promover* la muerte del cuerpo material".

Para evitar la nada improbable tentación de asociar las siluetas con la muerte, a partir de esta contigüidad con el procedimiento policial , las Madres tacharon del proyecto presentado por los artistas la posibilidad de pegar siluetas en el piso (que figuraba entre otras opciones) y plantearon a los realizadores la exigencia previa de que las siluetas debían estar de pie, erguidas, nunca yaciendo acostadas, de modo que -apenas elaboradas- los propios manifestantes las iban pegando en los edificios lindantes con la Plaza respetando esa condición vital que debían tener las siluetas. A pesar de estas prevenciones, la lectura que sugiere Grüner a fines de los '90 ya estuvo prefigurada en la misma III Marcha de la Resistencia, en el contrapunto entre las siluetas blancas y erguidas y otra silueta inscripta sobre el pavimento, que se enfrenta explícitamente a la consigna "Aparición con vida" con otra consigna: "Toda la verdad". En medio de miles de siluetas sobre las paredes, sus autores (integrantes del colectivo Gas-Tar, vinculado al MAS) trazan sobre el pavimento una silueta diferente en el lugar preciso donde se produjo una muerte: la de Dalmiro Flores, un obrero asesinado el 16 de diciembre de 1982 por parapoliciales durante una marcha de protesta en Plaza de Mayo.

La silueta sobre el piso alude —ahora sí sin dudas— al procedimiento policial con el que se deja señalado el sitio donde cayó un abatido, antes de retirar su cuerpo. Eligen entonces una víctima concreta de la represión, de cuyo destino se tiene triste certeza. Esta silueta inducía por contraste con las otras a "una asociación inmediata: todos los desaparecidos están muertos, como Dalmiro Flores".

Aunque fuera transitoriamente, por su dinámica de creación colectiva y participativa, el Siluetazo implicó la socialización efectiva de los medios de producción y circulación artísticos en la medida en que el manifestante se incorpora como productor. El hecho visual "es hecho por todos y pertenece a todos"[41]. La propuesta explicita que no hacen falta "conocimientos especiales de dibujo"[42]. Esta radical práctica participativa se manifiesta en la socialización de una idea o concepto, formas y técnicas artísticas sencillas pero contundentes en la repetición de una imagen y en el acto mismo de crearla.

Buntinx lee en la socialización efectiva de los medios de producción artística que implica el Siluetazo "una liquidación radical de la categoría moderna de arte como objeto-de-contemplación-pura, ins-

[41] Fernando Bedoya y Emei, Longoni y Bruzzone, op. cit.
[42] Propuesta de Aguerreberry, Kexel y Flores a las Madres, Longoni y Bruzzone, op. cit.

tancia-separada-de-la-vida. Pero también la recuperación para el arte de una "dimensión mágico-religiosa que la modernidad le habría despojado"[43], reponiéndole a la imagen su carga aurática y su valor taumatúrgico y prodigioso. No es el único autor que propone una lectura de las siluetas en términos de restauración del aura. Grüner señala que "la idea de una forma objetivada que contiene un vacío que *nos mira* está vinculada (al menos *puede* ser vinculada) al concepto de arte aurático de Benjamin", en el punto en que para el filósofo judío-alemán éste se define por «la expectativa de que aquello que uno mira lo mira a uno proporciona el aura»[44]. Buntinx arriesga aún más en esa misma línea de interpretación: "la toma de la Plaza tiene ciertamente una dimensión política y estética, pero al mismo tiempo *ritual*, en el sentido más cargado y antropológico del término. No se trata tan sólo de generar conciencia sobre el genocidio, sino de *revertirlo:* recuperar para una vida nueva a los seres queridos atrapados en las fronteras fantasmagóricas de la muerte. (...) Una experiencia mesiánico-política donde resurrección e insurrección se confunden. (...) Se trata de hacer del arte una fuerza actuante en la realidad concreta. Pero también un gesto mágico en esa dirección. Oponer al renovado poder político del imperio, un insospechado poder mítico: el pacto ritual con los muertos"[45].

[43] Buntinx, op. cit.

[44] Grüner, op. cit.

[45] Ibid.

Si esto fuera así, si el Siluetazo reactivara la dimensión ritual atribuida a la imagen (que se remonta a las pinturas rupestres y los íconos religiosos), ¿es lícito inscribir al Siluetazo dentro de la esfera autónoma que la Modernidad llama "arte"? Amigo considera que los manifestantes que realizan las siluetas -salvo el pequeño núcleo de artistas que generó el proyecto- transforman estéticamente la realidad con un objetivo político sin tener "conciencia artística de su acción, primando el reclamo y la lucha política". Para evitar hablar de "acciones de arte" propone definir al Siluetazo y otras iniciativas de naturaleza semejante como "acciones estéticas de praxis política".

El artista León Ferrari insiste con argumentos similares: "el Siluetazo (fue una) obra cumbre, formidable, no sólo políticamente sino también estéticamente. La cantidad de elementos que entraron en juego: una idea propuesta por artistas la lleva a cabo una multitud, que la realiza *sin ninguna intención artística.* No es que nos juntábamos para hacer una performance, no. No estábamos representando nada. Era una obra que todo el mundo sentía, cuyo material estaba dentro de la gente. *No importaba si era o no era arte*"[46].

[46] Entrevista a León Ferrari realizada por la autora, Buenos Aires, 24 de mayo de 2005.

Quizá, la discusión podría reencauzarse no tanto en definir si el

Siluetazo fue en su tiempo entendido o no como un hecho artístico, sino en pensar cómo actualiza el proyecto vanguardista de reintegrar el arte a la vida, de qué modos los recursos o procedimientos "artísticos" que emplea adquieren aquí una dimensión social inédita. No se trata de estetizar la praxis política ni de introducir un tema o intención políticos en el arte[47]. El Siluetazo diluye la especificidad artística al socializar la producción, al buscar una inserción distinta a los restringidos circuitos artísticos, al replantearse sus alcances en "el intento de recomponer una *territorialidad social*"[48].

[47] Amigo, op. cit.

[48] Juan Carlos Marín propone este concepto en: *Los Hechos Armados,* Buenos Aires, Ediciones PICASO / La Rosa Blindada, 2003.

Por su parte, Marcelo Expósito considera que el Siluetazo constituye "uno de los ejemplos más relevantes que se hayan dado de socialización participativa de herramientas creativas de producción de imágenes, que sirven como modo de visibilización *y al mismo tiempo de estructuración* tanto de la protesta puntual como de todo un movimiento social. (…) El *Siluetazo* se puede entender, en primer lugar, como un puente excepcional entre dos momentos históricos del activismo artístico habitualmente escindidos: el del ciclo revolucionario del 68, por un lado, y el del actual ciclo de conflictos, desde finales de la década de 1980, por otro. En lo que respecta al primero, el *Siluetazo* bebe de proyectos de autoemancipación colectiva como la *pedagogía del oprimido* de Paulo Freire o el *teatro del oprimido* de Augusto Boal, de la actualización brechtiana del teatro comunitario que efectúa el argentino Grupo Octubre, y de una experiencia clave en el desbordamiento sesentayochista desde el arte de vanguardia hacia la política revolucionaria: el proyecto *Tucumán Arde*. (…) He ahí la manera en que el *Siluetazo* avanza una de las características compartida por muchas experiencias de anudamiento entre el arte, la política y el activismo que se han dado en los últimos veinte años: se trata de pensar el arte como una *práctica colaborativa* de la cual surgen *modelos visuales* materiales y estéticos, cuyo objetivo es ponerse a circular y proliferar a través de la utilización que de ellos hacen anónimamente sujetos colectivos"[49].

[49] Marcelo Expósito, "El siluetazo", suplemento *Cultura*/s, diario *La Vanguardia,* Barcelona, 8 de julio de 2009.

El impacto simbólico producido por el Siluetazo llevó a que decantara el recurso a las siluetas como forma reiterada de representar a los desaparecidos. Igual que lo que ocurrió con las fotos, las siluetas desde 1983 han tenido también una prolífica insistencia como signo visual que representa inequívocamente a los desaparecidos.

El procedimiento se socializó y se dispersó por todo el país, y se sucedieron espontáneas silueteadas sin conexión directa con la convocatoria inicial. En los años siguientes se volvió a recurrir al uso de silue-

tas en algunas movilizaciones de derechos humanos con diferentes variantes: las siluetas se realizaron sobre tela o cartón, se despegaron de los muros y fueron portadas como banderas o estandartes por los manifestantes. Quizá la mayor diferencia que puede establecerse entre esas nuevas marchas que recurrieron a siluetas y aquellos primeros siluetazos es que la resolución de las figuras ya no corría por cuenta de la multitud ni su producción ocupaba el espacio público. A diferencia del acontecimiento excepcional de una multitud poniendo el cuerpo para realizar siluetas en la Plaza de Mayo, en esas posteriores convocatorias las siluetas se llevaron ya realizadas a la marcha, todas iguales, anónimas, masculinas.

Manos, máscaras

Se puede establecer una clara continuidad entre las siluetas con otros dos recursos creativos que promovieron las Madres de Plaza de Mayo y otros organismos de derechos humanos en los primeros tiempos de la democracia: las manos y las máscaras blancas.

La campaña "Déle una mano a los desaparecidos" recorrió el mundo y logró recolectar casi un millón de manos en el verano entre 1984 y 1985. La idea, semejante a la de poner el cuerpo para realizar las siluetas, era implicar al que adhería a la campaña en el gesto de disponer su mano sobre un papel, cuya silueta era trazada por una madre u otro activista. Luego el participante podía escribir algo, un nombre, una consigna, una carta, sobre el papel. Miles de manos se colocaron sobre piolines formando largos pasacalles con los que se embandera el espacio aéreo de la Plaza de Mayo y de la Avenida de Mayo en la marcha del 24 de marzo de 1985. También se pegaron como carteles en distintos espacios callejeros.

La marcha de las máscaras blancas (realizada el 25 de abril de 1985, al conmemorarse 450 rondas de los jueves) también recupera y multiplica un recurso que había sido usado por la ya mencionada asociación AIDA en el exilio europeo: el Frente por los Derechos Humanos (grupo de apoyo a las Madres integrado por jóvenes) produce cientos de máscaras blancas e iguales que son repartidas a los manifestantes. El procedimiento insiste nuevamente, igual que con las siluetas y las manos, en que el manifestante —que porta la máscara— esté en lugar del desaparecido, le preste su cuerpo. Manos y máscaras refuerzan la aso-

ciación entre el cuerpo de los manifestantes y el de los desaparecidos que ya plantearon las siluetas. La multitud (dis)pone su mano o su rostro en lugar de los ausentes. "Como las siluetas, los contornos de las manos multiplican la huella individual y la tornan multitud; como las siluetas, las máscaras evocan el anonimato de la figura del N.N. e interpelan silenciosa y crudamente al espectador"[50].

El discurso de Hebe Bonafini en ocasión de la marcha de las máscaras blancas insistió sobre esa transferencia: "Cada uno de estos jóvenes que están con nosotros aquí, representan a los miles y miles de hijos que nos fueron quitados. No son sus rostros pero llevan el mismo corazón ardiente que aquellos queridos seres que hoy no tenemos pero que están presentes encada uno de los jóvenes que son solidarios con nuestro dolor. Nos llevaron a los nuestros y nos nacieron miles de hijos"[51].

Lo cierto es que este recurso uniformizador, que neutraliza y borra el rostro, despertó evaluaciones encontradas entre las Madres[52]. "Bonafini explicó en aquel momento —y en otras ocasiones posteriores— que el uso de las máscaras buscaba producir un efecto. Para ella y otras madres las movilizaciones no debían convertirse en una rutina (…) sino como una puesta en escena que debía esforzarse en el hallazgo de alguna novedad impactante. (…) Algunas madres no estuvieron de acuerdo con el uso de las máscaras porque 'borraban' la identidad individual de cada desaparecido. Comparaban este recurso con las pancartas que solían portar con la foto, el nombre y la fecha de desaparición de cada hija o hijo. Aquellas pancartas, así como las fotos con inscripciones similares colgadas al cuello o los pañuelos blancos con el nombre del hijo y la fecha de la desaparición habían surgido ya en tiempos de dictadura, y además de representar una denuncia clara y precisa sobre la identidad de las víctimas de la represión, guardaban para cada madre una relación fuertemente afectiva"[53]. Gorini evalúa esta posición como una resistencia ante la superación de una fase, en el camino de asumir una "maternidad colectiva": "En las máscaras idénticas (…) se reconocía un *nuevo estadío:* el desaparecido ya no era el hijo propio, o en todo caso, todos los desaparecidos eran un mismo hijo, un mismo rostro. La maternidad socializada *trascendía* a la maternidad singular que se expresaba en la fotografía individual de las pancartas"[54].

Sin embargo, fotos y siluetas/ manos/ máscaras no pueden pensarse como alternativas sucesivas dentro de una linealidad (las siluetas o máscaras como superadoras de la fotos), en la medida en que ambas matrices de representación coexistieron y se desplegaron en paralelo.

[50] Estela Schindel, "Siluetas, rostros, escraches: memoria y *performance* alrededor del movimiento de derechos humanos", Longoni y Bruzzone, op. cit.

[51] Citado en: Osvaldo Bayer, "Los 450 jueves que nos devolvieron la dignidad", *Madres de Plaza de Mayo,* nº 6, Buenos Aires, mayo de 1985.

[52] Las máscaras también fueron cuestionadas por grupos de la izquierda peronista, que consideraban que se negaba la identidad política de los desaparecidos, y lo que debía hacerse era lo contrario: "desenmascarar a los desaparecidos para que se supiera quienes eran, difundir sus propósitos y sus luchas". Ibid., p. 386.

[53] Ulises Gorini, op. cit., tomo II, p. 385.

[54] Ibid., p. 387. Las cursivas son mías.

Las discrepancias o distancias entre una y otra estrategia, más bien, expresan énfasis y posiciones políticas distintas dentro de una misma lucha. Lo que sigue son algunos apuntes al respecto.

III. Contrapunto

Mientras las fotos enfatizan la vida previa a la desaparición, la biografía *(esa persona existió)*, las siluetas/ manos/ máscaras ponen el acento en la circunstancia del secuestro y la desaparición *(treinta mil desaparecieron)*, y lo que están remarcando es el vacío, la ausencia masiva que esa violencia acarreó.

Asociado a lo anterior, pueden distinguirse en ambos recursos énfasis distintos entre la *individualización y la cuantificación.* Aunque en la práctica no ocurrió así, la idea inicial fue producir siluetas idénticas, sin rostro, ni señas particulares, ni nombre propio, lo que redunda en el anonimato del cuerpo ausente. Otro tanto ocurre con las máscaras que borran el rostro de los vivos, equiparándolos a desaparecidos. En cambio, las fotos parten de un signo de individualización de la historia de cada desaparecido (que en todo caso deviene en signo colectivo a partir de la suma de miles de ellas), y activa la posibilidad de recuperar una biografía particular, un rostro irrepetible. "Estas fotos devuelven una noción de persona, aquella que en nuestras sociedades condensa los rasgos más esenciales: un nombre y un rostro. (…) haciéndola salir del anonimato de la muerte para recuperar una identidad y una historia"[55].

[55] Ludmila Catela, "Lo invisible revelado", p. 341.

Si las siluetas insisten en la cuantificación de las víctimas, en el espacio físico que ocuparían sus cuerpos ausentes si estuvieran entre nosotros, en la magnitud de la tragedia infligida por el terrorismo de Estado, las fotografías en cambio parten de la identidad particular de cada uno de ellos para terminar componiendo un friso/signo colectivo. Remiten a la historia individual y el duelo familiar, su gesta infinita contra el anonimato y el borramiento que conlleva la desaparición. Hablan de un sujeto concreto, que tuvo una biografía, padres, hermanos, pareja, hijos: una vida antes del secuestro, una familia que busca, no olvida y reclama.

Por otra parte, las siluetas (y también las manos y las máscaras) se construyen por transferencia entre los manifestantes y los desaparecidos. Comparten el disparador del *cuerpo del manifestante puesto en*

el lugar del cuerpo del ausente. Tienen en común un acto comprometido a nivel corporal, performático, incluso ritual, al colocarse en el lugar del que no está, y prestarle un soplo de vida. Las siluetas/manos/máscaras son la huella de dos ausencias: la del representado y la de aquel que prestó el cuerpo (se acostó sobre el papel, puso la mano o portó la máscara) en lugar del ausente. Las fotos, en cambio, son restos de otro tiempo, tomadas por otras manos para otros fines, y reinscriptas ahora en un nuevo contexto.

Por último, en el contrapunto entre estrategias visuales también se puede vislumbrar la tensión entre posiciones distintas al interior de las Madres, básicamente en torno a lo que puede manifestarse como el *duelo particular* y la *colectivización de la maternidad*. Desde 1980 se evidenciaron diferencias al interior de la organización Madres en torno a ciertas definiciones políticas, sobre todo al definir estrategias respecto del Estado: la exhumación de fosas de NN, la investigación de la CONADEP, la reparación económica a los familiares de desaparecidos, la inscripción de nombres de algunos desaparecidos en recordatorios, generaron fuertes discusiones que —sumadas a la imputación del sector disidente de autoritarismo en la conducción de Hebe Bonafini— terminaron desencadenando la división en dos grupos en 1986 (la Asociación Madres de Plaza de Mayo y Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora). Esas disputas atrevesaron por cierto las estrategias simbólicas.

La tensión (aparente) entre duelo individual y reclamo colectivo, llevó al sector liderado por Bonafini a sostener que en nombre de la "maternidad colectiva" no debían llevarse a cabo rituales de duelo personales ni debían portarse nombres propios en los pañuelos, ni en los recordatorios aparecidos en el diario *Página/12*, ni en placas o memoriales. Dicho grupo de Madres decidió dejar de individualizar los pañuelos con el nombre de cada hijo. Desde su perspectiva, las fotos pueden considerarse un recurso individualizador, enfrentado a la lógica colectivizante de las siluetas o las máscaras. El siguiente pasaje de una entrevista a Hebe de Bonafini resulta ilustrativo de su posición: "un día, nos reunimos y charlamos mucho con otras compañeras, y dijimos que lo que teníamos que hacer era socializar la maternidad y hacernos madres de todos. (…) Sacamos el nombre del hijo del pañuelo y no llevamos más la foto con el nombre. (…) Para que cuando a la madre le vengan a preguntar, diga: 'Sí, somos madres de 30 mil'. (…) Cuando íbamos a la Plaza intercambiábamos las pancartas de

nuestros hijos. Empecé con esta idea para que la madre se dé cuenta que socializar la maternidad es un hecho impresionante, multiplicador y de amor. La primera idea fue que cada una llevara la pancarta de otro hijo. Las llevábamos en una camioneta, y cada una agarraba una, cualquiera. Pero ¿qué pasaba? Había muchas madres que se la pasaban mirando a ver dónde estaba la foto de su hijo, quién llevaba la foto de su hijo, si la llevaba bien, si la llevaba derecha, si la bajaba… Era como una pasión. Entonces yo decía: 'Esto tampoco sirve porque si todavía no logramos confiar en quién se lleva la foto del hijo, estamos lejos'. Después dijimos que no podían llevar la foto colgada en el pecho por el nombre y porque el periodismo siempre lo enfoca. Porque si nosotros decimos que socializamos la maternidad porque nuestros hijos nos enseñaron que todos somos iguales y todos los hijos son iguales, ¡cuántos hijos no tienen fotos! ¡Cuántas madres no tienen fotos de sus hijos! ¡Cuántas madres no vienen a esta Plaza! Entonces tenemos que identificarnos con todos: sin nombre y sin nada. Todos son todos"[56].

[56] Entrevista a Hebe de Bonafini por Graciela Di Marco y Alejandra Brener en: Natalie Lebon y Elizabeth Maier, *De lo privado a lo público. 30 años de la lucha ciudadana de las mujeres en América Latin*a, UNIFEM, LASA, Siglo XXI, 2006.

Lo cierto es que, allá por 1983 o 1984, madres, familiares o amigos buscaban entre cientos de pancartas aquellas con la foto de la persona querida, pero si no la encontraban, portaban cualquier otra durante la movilización. Los familiares de un desaparecido relatan la extrañeza y la emoción que les provocó toparse con que la foto de su ser querido era portada en alto por alguien desconocido. En ese sentido, las siluetas no pudieron mantenerse anónimas y se vieron cargadas de signos propios, nombres, fechas, rasgos… En los hechos, más allá de los planes iniciales, la multitud que hizo el primer Siluetazo se aproximó a la particularidad de las fotos. Esgrimir las fotos como respuesta al anonimato y la negación impuestos por el terrorismo de Estado es un impulso semejante al que llevó espontáneamente a los manifestantes a proporcionarle rasgos particulares y nombre propio a las siluetas en aquella jornada de septiembre de 1983: porque aunque se reclame por los 30.000 y la lucha por la justicia sea una gesta compartida, el dolor de familiares y amigos tiene rostros, nombres e historias concretos. Otro tanto ocurrió con las fotos cuando devinieron en pancartas (y desde 1996 en el inmenso cartel negro que porta todas las fotos) y constituyeron el soporte de un signo colectivo, compuesto de miles de rostros particulares.

Fotos, siluetas/ manos/ máscaras: se trata, en síntesis, de dos grandes e insistentes estrategias de representación de los desaparecidos, que pueden contrastarse a partir de una serie de oposiciones: lo colec-

tivo/ lo particular, lo anónimo/ el nombre propio, la violencia de la desaparición/ la biografía previa. Y a la vez, se contaminan, superponen y potencian entre sí. Ninguna resulta en sí misma más acertada o eficaz que la otra. Más bien, sus discordancias nos ayudan a pensar en los distintos caminos en la elaboración colectiva e íntima de un duelo tan difícil y una lucha que no cesa.

Dos negativos dobles*

José Luis Falconi**

* "Two Double Negatives", Robin Kelsey (ed.), *The Meaning of Photography,* New Haven, Yale University Press, 2008, pp. 130-147. Traducido por Julia Elena Calderón Beltrán.

** Investigador del Departamento de Historia del Arte y Arquitectura de la Universidad de Harvard.

La restauración de la democracia en América Latina llegó con sus índices. Y los latinoamericanos, al parecer, han aprendido a lidiar con ellos a fuerza de sinsabores.

Después de décadas en que casi toda la región estaba inmersa en guerras dictatoriales y civiles (1970-1990s), el retorno a la democracia ha probado ser un largo proceso re-educativo en el que la primera y más difícil lección ha sido dictada por medio de la imagen fotográfica y su propio negativo: su propia ausencia material. A juzgar por los procesos en que cada país se embarcó —haber emergido de regímenes represivos uno tras otro— no es una exageración plantear que, en Latinoamérica, la transparencia que acompaña la democracia ha sido forjada con la oscuridad de las negaciones de la fotografía.

Morar en tal oscuridad ha significado, para cada uno de estos países, confrontar la sombría y reciente historia de atrocidades y crímenes de lesa humanidad cometidos en toda la región durante las diferentes iteraciones de la guerra fría —Chile y Argentina en los años 70, Guatemala y El Salvador en los años 80, y Perú hasta mediados de los años 90, mientras que Colombia permanece inmersa en la espiral de violencia. La interesante particularidad de este revelador proceso en Latinoamérica es que no siguió, al menos no de una manera directa, la ya conocida ruta trazada por la experiencia de post-guerra en Europa, tal como los juicios de Nuremberg en 1946 y el juicio de Adolf Eichmann en 1961 en el cual la calidad de la evidencia fotográfica fue un apoyo jurídico decisivo en los casos donde el testimonio personal no pudo establecer la reconstrucción histórica[1].

Si en Europa y otras partes del mundo la fotografía jugó un papel crucial en la deliberación y condena de aquellos responsables por crímenes de lesa humanidad, en Latinoamérica las imágenes fotográficas han demostrado repetidamente la exigua influencia que han tenido en movilizar a sus sociedades hacia una completa censura de los regí-

1 Está bien documentado que la evidencia presentada por la corte en los juicios de Nuremberg incluía fotografías. Particularmente relevante, para el propósito de este documento, fue el uso de evidencia fotográfica en los juicios de Karl Brandt y otros (también conocidos como "el Caso Médico") en los cuales la corte presentó imágenes fotográficas el 9 de diciembre de 1946 mostrando las víctimas de los "experi-

mentos de grandes alturas" que fueron conducidos por el equipo de doctores. Fotografías y material fílmico jugaron el mismo rol decisivo para la corte en el juicio de Eichmann en 1961. Por ejemplo, el 8 de junio de 1961, durante la setenta sesión del juicio, la corte proyectó Nuit e brouillard (1955), el documental de Alain Resnais que contenía metraje histórico e imagen fija de los campos de concentración, y presentó las imágenes históricas como evidencia legal. La mayoría de las transcripciones de cada juicio ya se encuentran disponibles en línea. Para mayor información acerca de los juicios de Nuremberg, ver "Nuremberg Trials Project: A Digital Document Collection" en la Biblioteca de la Escuela de Leyes de Harvard: http://nuremberg.law.harvard.edu. Para mayor información acerca del juicio Eichmann, véase Estado de Israel Ministerio de Justicia, The Trial of Adolf Eichmann: Record of Proceedings in the District Court of Jerusalem (Jerusalem: Trust for the Publication of the Proceedings of the Eichmann Trial, en cooperación con Israel State Archives and Yad Vashem, the Holocaust Martyrs' and Heroes' Remembrance Authority, 1992–95).

menes que perpetraron las atrocidades. Y es la comprensión de la limitada fuerza de la cualidad indicial de la fotografía que, me aventuro a decir, está presente en el centro mismo de la mayoría de las producciones artísticas fotográficas en Latinoamérica hoy.

Es mejor ser claro aquí: no es la cualidad indicial de la fotografía aquello que ha cambiado. Por el contrario, se podría argumentar que se ha reforzado. Como resultado del cambio de creencias y actitudes hacia la fotografía en Latinoamérica, aquello que ha cambiado dramáticamente ha sido su *uso.* Donde antes hubo fe ahora hay, en el mejor de los casos, ambivalencia acerca de la efectividad de las pruebas fotográficas. Como ha sido argumentado en algunos sectores, ¿qué sentido tiene mirar fotografías de atrocidades si las imágenes no ayudan a condenar a los responsables? ¿Por qué seguir viéndolas si nada resulta de ello?

Es la fe en el proceso fotográfico la que han minado estos procesos sociales ("los procesos", tal como fueron llamados, de manera infame, algunos periodos de represión militar). Irónicamente, esa debilitación ha producido algunos de los ejemplos más memorables de fotografía latinoamericana de la última década, ya que los artistas ansiosamente han desenredado la limitada efectividad de la cualidad indicial como prueba. Más allá de sus diferencias, los célebres trabajos del artista chileno Alfredo Jaar y el colombiano Oscar Muñoz fundamentan su efectividad en el poder dramático generado por la erosión de la confianza en la habilidad de la fotografía para probar algo —para probar cualquier cosa. Enfrentados a la tarea de *contar* tragedias de inimaginables magnitudes, sus trabajos son, en y ellos mismo, el índice final y prueba de la efectividad estética alcanzada al recurrir a la desaparición de la fotografía como un portador de cambio o como una llamada a la acción.

Es precisamente el apabullante sentido de fragilidad de la fotografía como una fuente de evidencia documental —como se muestra en algunas de las más importantes obras de estos artistas— lo que ha llevado a los críticos a considerarlas uno más de los ejemplos transnacionales del desafío de la fotografía a su propio estatus como "prueba" de la realidad que registra. Pero este tipo de detección, fácil y rápida, de una tendencia a través del globo sufre evidentes deficiencias cuando se verifica con historias locales. Recoger el trabajo de Jaar y Muñoz en el mismo grupo como otros notables practicantes de lo que puede llamarse la fotografía pos-indicial —Thomas Demand, Vik Muniz, Hiroshi Sugimoto, entre otros— es ciertamente una caracterización erra-

da resultado únicamente del ímpetu homogeneizador de una metrópolis siempre deseosa de sentirse validada por su periferia[2].

Esto no quiere decir que la misma operación formal básica no esté en ejecución en algunas de las piezas más célebres de estos artistas. Todos ellos, de una u otra manera, abrieron una distancia crítica entre indexar la realidad y corroborarla. Si uno ubica, una al lado de la otra, una fotografía de Muniz de su serie *Pictures of Thread* (1996), una fotografía de Sugimoto de su serie *Portrait* (1994-95), y una de Demand, por ejemplo *Camping Table* (1999), encontraremos repetido el mismo truco: el mismo "desplazamiento" de la realidad gracias a la "puesta en escena" de una segunda realidad, la cual a primera vista se confunde por su parecido con la primera.

Al enmascarar una realidad con la otra (es decir, la creación de una ilusión bien elaborada), estas fotografías hacen cortocircuito con las expectativas del espectador. Pero la cualidad indicial de la fotografía nunca es cuestionada o atacada; lo que se cuestiona es la prematura reacción del observador que asume la imagen fotográfica como prueba directa de un estado de las cosas en particular. De hecho, la cualidad indicial de la fotografía necesita estar firme y segura porque la "ilusión" —y por lo tanto, el efecto final de la imagen— depende de ello. Sólo al darnos cuenta que aquello que vimos no es el original de *Le Songeur* de Jean Baptiste Camille Corot sino un montón de hilos imitándolo (16.000 Yardas de Muniz, 1996) somos capaces de entender la broma. Pero aquí la frase clave de la broma es un poco decepcionante, pues no cabe duda que aquello que estamos viendo, en realidad, es solamente un montón de hilo. Por el contrario, *necesitamos* que nos aseguren que es un montón de hilo (Muniz), o un maniquí de cera (Sugimoto), o cartón (Demand) para que funcione —sólo entonces seremos capaces de entender la broma. Estas fotografías sirven como propedéutica para ver pero no desvelan la relación específica históricamente frágil y problemática entre negación y realidad.

[2] Aunque podría decirse que Oscar Muñoz es un "descubrimiento reciente" para los espectadores del primer mundo y por lo tanto un recién llegado en el circuito del arte internacional—y por lo tanto es difícil encontrar ejemplos en los que él haya sido comparado con otros famosos practicantes—han habido algunos intentos notables para considerar su obra en relación con la de Vik Muniz, por ejemplo. La exhibición itinerante Las Horas: Artes Visuales de Latinoamérica Contemporánea, patrocinada por la Colección Daros y curada por Sebastián López (Irish Museum of Modern Art, Dublin, 2005-6; Museum of Modern Art, Sydney, 2007), incluyó ambos artistas. Es importante anotar que Jaar y Muñoz han empezado a ser presentados casi como un "combo latinoamericano uno-dos" en la misma clase de exhibiciones "políticas" tales como Turbulence (Tercera Trienal de Auckland, 2007). Es de esperarse que esta moda de exhibir obras de los artistas llegará a solidificarse en futuras exhibiciones.
Por otra parte, Muniz, Demand y Sugimoto han estado entre un grupo selecto de fotógrafos/artistas fotógrafos cuyas obras han llegado a definir y a representar la práctica más relevante del medio en los años de 1990. Así, lo que pudo haber sido en el comienzo mero parecido como artistas ha llegado a equivaler a una "moda" definida en la fotografía. El hecho de que cada una de la colecciones más respetables y completas que tratan de dar cuenta de las tendencias más importantes en el arte de las pasadas dos décadas incluyan, invariablemente, fotografías de estos tres artistas es en parte responsable de los fuertes lazos entre sus trabajos y el hecho de que ellos deban ser considerados como símbolos de una manera particular de entender la fotografía en los años de 1990. El ejemplo más claro es la Colección Logan: Ver Madeleine Grynsztejn, ed., *Supernova: Art of the 1990s from the Logan Collection* (San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 2003). Algunas publicaciones intentaron presentar un vis-

tazo general del "estado del medio" en estos días, tales como *Art Photography Now* de Susan Bright (New York: Aperture, 2005), logrando hacer aún más fuerte esta identificación entre ellos, haciendo que los artistas aparezcan como una suerte de "bloque" al presentarlos casi "espalda con espalda" en el volumen: Sugimoto en las páginas 118-19, Demand en la página 120 y Muniz en las páginas 122-23.

Fig. 1. Oscar Muñoz (Colombiano, nacido en 1951), *Simulacros*, 1999.

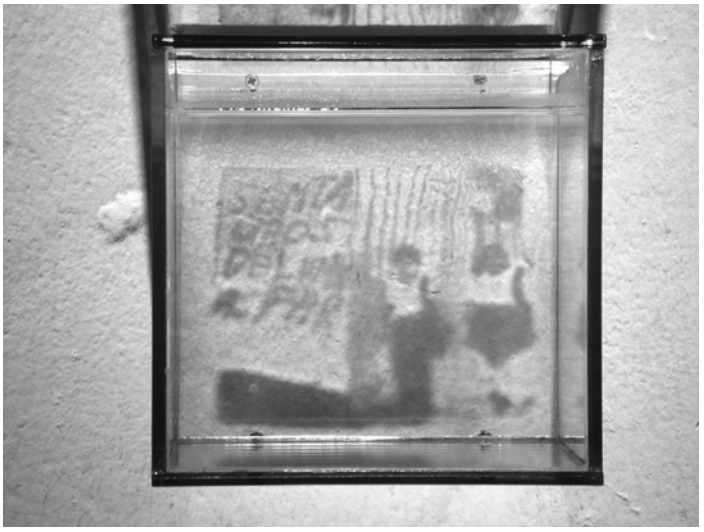


Fig. 2. Oscar Muñoz, *Lacrimarios*, c. 2001–2, Sicardi Gallery, Houston.

A pesar de todas sus aparentes relaciones formales, hay una diferencia crítica entre la clase de "aplazamiento" académico que hace que estas imágenes funcionen y la clase de operaciones en las que Muñoz y Jaar fundamentan sus obras más emblemáticas —tales como *Simulacros* (Fig.1; 1999), *Lacrimarios* (Fig. 2; 2011-2) *Narcisos* (2001-2), o *Aliento* (1995) de Muñoz, o algunas de las piezas que componen *Rwanda Project* de Jaar, tales como *Eyes of Guetete Emerita* (1996) y *Unti-*

tled (Fig. 3; 1997). Estas obras no funcionan por "aplazamiento" de lo indicial sino por exponer una lucha para obliterarlo, al revelar un intento por negarlo o un esfuerzo caprichoso por llevarlo hacia el olvido. Es este bloqueo explícito —la "desaparición" discursiva o "menosprecio" de la cualidad indicial de la imagen fotográfica— que termina transformándola efectivamente en una fantasmagoría, en un inexorable fantasma al acecho.

Fig. 3. Alfredo Jaar (Chileno, nacido en 1956), *Untitled 1997*, 1997. Parte de *Rwanda Project de Jaar.*

Fantasmas, en toda su etereidad, no son sólo las entidades más resistentes sino las más efectivas cuando se trata de aprovechar estéticamente la incertidumbre. Casi cualquier cosa que a nivel formal hace a estas obras memorables es irradiado de la parte posterior del espectro: su lirismo acechante, su pequeña dosis de nostalgia, su calculada muestra de precariedad.

Aquello importante para recordar, no obstante, es que la creación del fantasma es la consecuencia calculada, el resultado deseado, del *ataque explícito* a la cualidad indicial de la fotografía. La obra *Simulacros* de Muñoz presenta una gota de agua cayendo constante sobre una imagen ya sumergida que nunca permite que sea vista claramente (Fig. 4). La exhibición de Jaar de algunas de las imágenes del genocidio de Rwanda se componía de grandes cajas de luz puestas "al revés", de cara a la pared o al piso (Fig. 5). Por consiguiente, su manufactura es mediada por la diestra administración de las expectativas del observador que se reflejan en el montaje y exhibición dentro de la configuración de la galería: estas piezas tienen la dosis perfecta de retraso, velación, o bloqueo completo de la imagen. Ellas no alienan por comple-

to al espectador sino, por el contrario, infunden el deseo de ver finalmente —con sus propios ojos— lo que realmente está registrado en la imagen. Incapaz de cumplir este cometido, invariablemente el observador sale de una exhibición de Muñoz o Jaar con la agridulce sensación de una muy placentera vendada de ojos: una sensación incitada *al darse cuenta* que la ligera insatisfacción de ver claramente, *a través* del borroso y fantasmal índice es la condición necesaria para la apabullante experiencia estética que proveen las obras. Se anhelan las imágenes pero la obra solo proporciona los elementos básicos en los cuales ellas se disuelve: la textura del agua, un fino halo de luz.

Pero estos esfuerzo de velar y desvelar no producen melancolía ni nostalgia. Si la "teatralidad" (es decir "la puesta en escena") de las operaciones en las que Jaar y Muñoz han basado sus obras puede ser cuestionada desde una postura ética, es incuestionable que su efectividad, si la tienen, reside en instrumentalizar (es decir, controlar) la impotencia del observador. Y es precisamente este sentido de impotencia que brota de la pérdida de poder de la fotografía para revelar cualquier cosa significativa aquello que las vincula con el "post-proceso" y hace de su ambivalencia hacia lo indicial un índice en sí mismo del problemático estatus de la fotografía en Latinoamérica.

Fig. 4. Oscar Muñoz, *Simulacros*, 1999.

Lo que es una sensación ahogada (y por ende agridulce) de impotencia dentro de la configuración de la galería se convierte, en un contexto más amplio, en tristeza a gran escala por la impotencia e

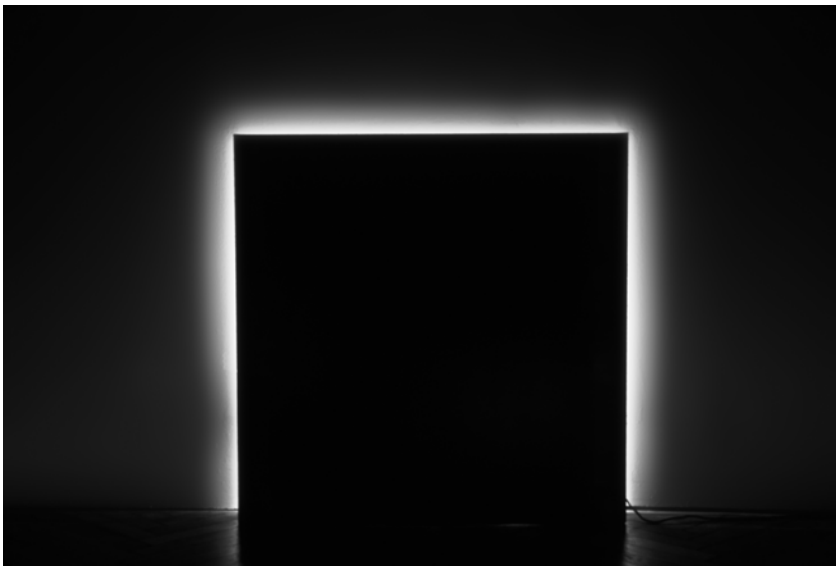


Fig. 5. Alfredo Jaar, *Untitled* 2, 1997. Part of Jaar's *Rwanda Project.*

inefectividad de las imágenes fotográficas para iluminar eficazmente la historia. De hecho, no hay mejor índice para medir la dificultad del procesamiento del legado de "los procesos", por parte de los países latinoamericanos, que medir el sentido de impotencia que constituye la nueva aura de la fotografía de la región.

Es como si, de repente, el estatus de la fotografía como máximo proveedor de evidencias, en virtud de que tales evidencias son constantemente descartadas como irrelevantes, ha sido desafiado en su esencia misma. ¿Cómo se puede seguir creyendo en el poder de las imágenes fotográficas si no equivalen a nada, ya sea porque nunca están disponibles cuando se necesitan o "llegan" muy tarde? ¿Cómo se puede seguir confiando en un medio que nunca cumple su promesa?

Una forma de organizar las muchas articulaciones de las últimas décadas de erosión de la confianza en la fotografía en el continente es trazar una trayectoria temporal y geográfica entre dos eventos: el *Siluetazo* en Buenos Aires (Argentina) a mediados de 1983, y la apertura de *Yuyanapaq* en Lima (Perú) a mediados de 2003. A pesar de las diferencias geográficas y culturales, estos dos eventos pueden y deben ser vistos como marcas paradigmáticas en el lento proceso por el cual la fotografía perdió su lustre y tracción en la región. Ambos eventos tienen en común cuatro características centrales pero una diferencia crucial que los revela, precisamente, como el principio y el fin de un proceso de deterioro.

Ambos casos fueron esfuerzos colectivos para recordar las vícti-

mas de un "proceso" a través del uso efectivo de imágenes, ambos fueron producidos inmediatamente después del "proceso" mismo (una reacción contundente), y ambos fueron intentos para que sus estados reconocieran su responsabilidad en las causas de la violencia (para procesar a aquellos responsables, para asegurarse de que esto no sucediera de nuevo). Pero más importante aún, ambos eran visualmente impresionantes e impresionantemente ineficaces a la hora de lograr su anhelado resultado final. Si sus intenciones, tiempos y métodos en común los hacen similares, su fracaso a la hora de lograr *realmente* algo decisivo en el ámbito político (para hacer justicia, pura y simplemente) los hace comparables. Su fracaso político los hace emblemas similares de las limitaciones que poseen las imágenes para servir como evidencia, y para convencer. Y es ciertamente en su fracaso político donde encontramos las razones para el deceso de la fotografía como evidencia de cara a todos aquellos que mal gobernaron con impunidad. La imposibilidad de trascender lo simbólico —de transformar su fuerza visual en *realpolitik*— hace de estos dos efímeros memoriales por las víctimas un memorial permanente por una simple pero olvidada razón, que de repente se convirtió en algo dolorosamente evidente. Incluso si son fotografías, las imágenes sólo pueden convencer cuando la gente quiere ser convencida. Su fracaso fue otro ardiente recordatorio para aquellos Latinoamericanos que creen que la "evidencia" (es decir, razón) es predeterminada por la ideología, y cómo solamente un cambio radical en los vientos de la historia puede aliviar aquellas ardientes heridas. El viento necesitará estar soplando en una dirección particular para que las imágenes y las narraciones concuerden de la manera deseada, y para que las fotografías sean aceptadas como evidencia de una narrativa particular.

Bien documentado está que, el *Siluetazo* fue una adaptación de tres artistas visuales —Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel— de una pieza del artista polaco Jerzy Spasky, la cual fue publicada en 1978 en el periódico *El Correo de la Unesco* y circuló en Argentina. Concebido como un homenaje a las víctimas de Auschwitz, la obra de Spasky consistía en un panel con veinticuatro filas de siluetas de hombres, mujeres y niños. Había un total de 2.370 siluetas en el panel—una por cada víctima que murió en los campos cada día. Esta edición tuvo 1688 copias impresas, una por cada uno de los días que el campo estuvo en funcionamiento. Entonces, cada silueta representaba una de las víctimas de Auschwitz.

La misma relación uno a uno entre víctimas y siluetas fue concebida para la adaptación argentina, aunque fue concebida como una "acción" dentro del andamiaje de una masiva protesta social para inquirir acerca de la suerte que habían corrido aquellos que habían desaparecido a manos del recientemente difunto régimen militar.

Fig. 6. *Siluetazo,* 21 Septiembre 1983. Buenos Aires, Argentina. "Fondo Alfredo Alonso" del Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina (CeDInCI).

Se estimó que cerca de 30.000 personas desaparecieron sistemáticamente entre 1976 y 1982, provocando que los artistas, en conjunción con las Madres de la Plaza de Mayo (la sociedad civil colectiva conformada por madres de los desaparecidos), protestaran en contra de la impunidad de los jefes del régimen militar en su Tercera Marcha de Resistencia, el 21 de septiembre de 1983. El objetivo de la acción fue producir y colgar 30.000 siluetas por toda la ciudad. Se levantó un estudio en la mitad de la emblemática Plaza de Mayo, donde los participantes de la marcha pudieran usar sus propios cuerpos como modelos para las siluetas hechas en pliegos de papel de 6 por 3 pies, que luego podían ser pegadas sobre cualquier pared de la ciudad.

De repente, calles enteras fueron pobladas por siluetas acechantes (Fig, 6). En cuestión de horas, la ciudad fue asaltada por la presencia de los fantasmas de aquellos que habían desaparecido de aquellas mismas calles sin dejar rastro. Entre las siluetas de los desaparecidos, los protestantes llevaban carteles con los nombres y fotografías de aquellos cuya ausencia seguía sin explicación.

Durante veinticuatro horas, Buenos Aires fue una ciudad velada, envuelta en sus propios recuerdos sombríos. Una vez más, fueron los espectros convocados, de aquellos desaparecidos, que cargaron todo a sus espaldas: el silencio de las siluetas, sus gritos silenciados que resonaron en los cánticos y menciones de los marchantes —la inmovilidad de las siluetas encontró movimiento en la marcha incesante de la masa de gente. Más importante para nosotros, la figura vacía de la silueta apuntaba directamente a los cientos de fotografías exhibidas en los carteles que llevaba la gente. En toda su desalentadora tosquedad, la silueta se convirtió en el negativo del negativo, la figura sombría que la fotografía nunca pudo capturar, la evidencia contundente de la anhelada evidencia. De hecho, la distancia entre la silueta y la fotografía de cada uno de los desaparecidos fue el más emotivo recordatorio de que no había evidencia real de ellos, de su paradero. Los marchantes llevaron sus viejas fotografías para cambiarlas por nuevas, unas que pudieran darles pistas de la suerte que habían corrido.

Pero las fotografías nunca llegaron. Nunca llegó una explicación final de lo que sucedió con ellos. La justicia nunca llegó. Y los fantasmas dentro de las siluetas permanecieron allí, en la tosquedad de su limbo, confinados al anonimato de ser una simple categoría, incapaz de convertirse en algo individual, concreto o documentado.

Sin fotografía que jamás pudiera servir como evidencia y que pudiera ayudar a procesar a los responsables de los crímenes, el *Siluetazo* constituyó la primera articulación de la moda más infortunada de la cultura visual Latinoamericana: apabullante exhibición visual sin ninguna tracción política efectiva. De los exiguos resultados políticos del evento nació una temprana toma de consciencia (casi una sospecha, al principio) que la distancia crítica entre una exhibición móvil de imágenes y la efectividad para producir los resultados deseados en el ámbito político era mucho más vasta de lo que previamente se pensó[3].

Desafortunadamente, después de casi dos décadas de iteraciones de la limitada fuerza política de las imágenes, el descontento con ellas había crecido en importancia, y lo que era en ese entonces una mera sospecha se había convertido en conciencia, y luego en híper-conciencia. Lo que el caso de "post-proceso" argentino levantó como sospecha fue letalmente confirmado (es decir, *comprobado)* por el artista chileno a finales de los años 80 y a comienzos de los años 90, cuando ricos ejemplos de evidencia visual probaron ser impotentes para procesar al General Augusto Pinochet. Así, bajo esta luz, las *repercusiones* del *Si-*

[3] Eventualmente, la democracia llegó a Argentina y, con gran fanfarria sólo días después de ser inaugurada, el Presidente Alfonsín designó una comisión de notables para investigar los crímenes del régimen militar. Aunque las cabezas principales de la Junta fueron condenados y sentenciados a prisión de por vida en 1985, el gobierno de Alfonsín terminó pasando dos leyes—"Punto Final" 9 Ley 23492, Diciembre 1986) y "Obediencia Debida" (Ley 23521, Junio 1987)—las cuales básicamente exoneraban a la mayoría de los directamente responsables por los crímenes. Para colmo de males, entre 1989 y 1990, el ré-

luetazo constituyen el primer sedimento de este sentido de impotencia que es ahora asociado con la imagen fotográfica en Latinoamérica, y la cual, a juzgar por las obras de Jaar y Muñoz, ha terminado convirtiéndose en un principio estético operacional del cual los artistas pueden ahora beneficiarse.

Esta erosión de la confianza en el poder de las imágenes ha sido irreversible. Mientras que el *Siluetazo* era ante todo un clamor público por las evidencias (aún suscrito bajo la confianza en la imagen), *Yuyanapaq*, casi veinte años más tarde, puede verse como su obvio opuesto. Concebido como el "acompañante visual" a los hallazgos de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación, la exhibición abrió sus puertas en Lima el 9 de agosto de 2003. El presidente interino Valentin Paniagua por decreto designó la comisión el 4 de junio de 2001 con un único propósito: proveer una clara explicación de los procesos de la violencia política y las violaciones de los derechos humanos en los que Perú estaba inmersa desde 1980 hasta el 2000. Con el fin del régimen de Alberto Fujimori, y la mayoría de su territorio completamente pacificado, Perú, en su transición a la democracia, necesitaba pasar por el difícil proceso de revisar su historia reciente. Por esa razón, el grupo selecto de notables elegidos como comisionarios también tenían la tarea de recomendar cursos de acción para lograr la anhelada "reconciliación nacional" de un país que acababa de emerger de veinte años de crudas guerras internas y quiebra económica.

El reporte final de la comisión, entregado el 28 de agosto de 2003 al Presidente Alejandro Toledo en una ceremonia oficial, fue desastroso por dos razones. La primera era simplemente deprimente: el país ahora finalmente sabía el número exacto de víctimas del conflicto. La cuota estimada de muertes era un impactante número de 69,280. Ningún otro conflicto en territorio sudamericano —con la posible excepción de la agitación en Colombia, de la cual no se tienen datos confiables aún— había declarado tantas víctimas.

La segunda razón, sin embargo, fue desconcertante. Después de felicitar a los comisionados por su arduo trabajo, y después de recibir los muchos volúmenes del reporte final, el Presidente Toledo oficialmente se disculpó ante la nación en nombre del Estado (quien de hecho había patrocinado la comisión). En un emotivo discurso, Toledo pidió perdón a las víctimas. Después, agregó que su gobierno iba a invertir en las zonas rurales pobres de los Andes donde el grueso del conflicto había tenido lugar.

gimen de Carlos Menem dio amnistía a los pocos que no se beneficiaron de las dos leyes anteriores, incluyendo los jefes de la Junta. Sólo recientemente, en agosto de 2003, casi veinte años después de que la Junta dejara el poder, el Congreso Argentino repudió las dos leyes, permitiendo al sistema judicial reabrir los casos pendientes de los crímenes contra la humanidad que nunca se llevaron a cabo en su totalidad. En septiembre de 2006, Miguel Erchecolatz, un oficial superior de la policía en la ciudad de Buenos Aires durante los años de la Junta quien fue acusado del secuestro y tortura de los "desaparecidos", fue sentenciado a prisión de por vida. En el momento de la presentación de este ensayo para su publicación, en enero de 2008, más juicios, tales como el de la provincia de Corrientes contra el jefe militar Cristino Nicolaides y otros del "Regimiento Coronel Pagola", estaban aguardando sentencias.

Eso fue todo.

Tal vez ya dándose cuenta de que la limitada respuesta del presidente y el estado frente a sus hallazgos no era satisfactoria para nadie, los comisionados idearon otras maneras de prolongar el efecto del reporte final en el debate público. Veinte días antes, *Yuyanapaq* había abierto sus puertas, señalando una importante estrategia de la comisión para hacer que el país lidiara con lo que había sucedido.

Tal como aclaró el presidente de la comisión, *Yuyanapaq* tenía el propósito de ser un complemento al extenso reporte escrito. En un país con una desproporcionada población joven, con un alto grado de analfabetismo, y con al menos tres lenguas nacionales (Quechua, Aymara y Español), las imágenes fotográficas parecían ser una elección obvia para crear un memorial a las víctimas del conflicto. El hecho de que más del 60 por ciento de las víctimas eran campesinos, quienes tenían poco o ningún dominio del español, hizo que el uso de las imágenes fuera claramente la mejor opción[4].

[4] Como se declaró en el prefacio del reporte final de la Comisión de Verdad y Reconciliación presentado al Presidente Toledo, "De cada cuatro víctimas, tres fueron campesinas cuya lengua maternal era el quechua". El reporte, en toda su extensión, puede encontrarse y ser descargado de: http://www.cverdad.org.pe/ĭž nal/index.php

Fig. 7. *Yuyanapaq,* Lima, Perú, 2003.

De acuerdo con todos, la experiencia de visitar la exhibición fue discordante, eficazmente escalofriante. El edificio que la albergaba —una vieja y dilapidada mansión de cara al sucio y gris Océano Pacífico de Lima— le dio un efecto desgarrador. Incluso desde el exterior, la exhibición era notablemente efectiva en cuanto al despliegue alegórico: era obvio que la decrépita casa se presentó como un símbolo de la propia decrepitud del país después de tan dramática historia reciente.

Tan martirizado como esa casa, el cuerpo de la nación estaba completamente maltrecho. Interpelado por el edificio mismo, el espectador supo, incluso antes de entrar, que se requería una urgente restauración del país/casa, subsanar sus paredes o el lesionado tejido social así como honrar a todos los fantasma que las habitaban.

Entrar a la exhibición era entrar a una muy bien coreografiada casa de los horrores, a la vez que las gigantes lágrimas en la pared y la ausencia de partes del techo proveyeron un correlativo objetivo a la sensación de tristeza, miedo y precariedad que rápidamente se desarrolló en el espectador (fig. 7). De alguna manera, los cuerpos rotos y mutilados que aparecían uno tras otro en las fotografías tuvieron resonancia en las paredes maltrechas y caídas del edificio y en los grandes vacíos en la narrativa del conflicto.

Pasando de una habitación a otra (veintisiete en total), el observador no sólo estaba siendo confrontado con algunas de las más dramáticas documentaciones fotográficas del conflicto sino también con la batalla para narrarlo, para ordenar el material en una sola historia. Así, el espectador era inducido a un proceso fracturado de rembranza *(Yuyanapaq* en Quechua realmente significa "recordar") por medio de una cuidadosa réplica de algunas sensaciones básicas. Por un lado, cadáver tras cadáver, fosa común tras fosa común no le daba tiempo a los ojos del espectador para descansar, no se les dio tiempo para procesar el material.

Por otro lado, fue una mímesis lograda gracias a los mnemónicos espaciales. La sensación de colapso inminente que permeaba la exhibición, procedente de las paredes derruidas, *replicó* la sensación de vivir a orillas del colapso, experimentado por la mayoría de peruanos durante aquellos años. El deterioro del espacio físico era muy similar al experimentado por una población confinada a vivir entre sus pueblos y ciudades en ruinas, atacados por las bombas y una pobreza miserable. El evidente esfuerzo de las doscientas fotografías de la exhibición para "narrar" la historia de tan extrema violencia, de una manera cronológicamente lineal, mostró un sentido de agitación interna que imitó la sensación de conflicto y desorientación inherente al período.

Uno podía sentir que todo estaba a punto de colapsar. Tal como en los años durante los que fueron tomadas las fotografías.

Yuyanapaq fue, sin duda, el modelo de una exhibición en el que las fotografías y su disposición formaron una unidad muy estrecha que aspiraba producir la transfiguración deseada entre imagen y condi-

ciones espaciales para enfatizar el sentido de una experiencia histórica compartida entre el espectador y las víctimas, subrayando la continuidad entre presente y pasado reciente. Con toda la exhibición culminando en una fotografía ampliada de Celestino Ccente, un campesino con un ojo tapado, flotando sobre una piscina reflectora, el espectador terminaba su visita a las galerías viendo su propio reflejo mezclarse con el de las víctimas del conflicto, entre las ahora tranquilas aguas de la pacificación. La moraleja era obvia: la visión lastimada de la historia estaba arraigada en el reflejo del propio espectador, interpelándolo incesantemente (Fig.8).

Fig. 8. Last image of *Yuyanapaq,* featuring a peasant named Celestino Ccente, 2003.

Pero si, visualmente, los méritos de la exhibición fueron numerosos, sus efectos (y aquellos de toda la comisión, para tal efecto) en el medio político fueron tan discretos como confusos.

El caso peruano difirió críticamente del argentino y el chileno en un hecho básico y central: el grueso de la violencia política no estuvo a cargo del estado sino de grupos terroristas como Sendero Lumi-

noso. Los peruanos sabían que el estado patrocinaba el terrorismo, pero la percepción común de lo que sucedió durante esos años es que los terroristas y el estado estaban inmersos en una guerra sucia, durante la cual ambos bandos se infligieron atrocidades unos a otros así como a la sociedad civil. Este diagnóstico del conflicto efectivamente hizo al estado peruano no sólo un perpetrador sino una de las muchas víctimas del conflicto. Y claro, este diagnóstico hizo la tarea de la comisión mucho más confusa: ¿qué podría "recomendar" para asegurarse de que tales episodios de violencia nunca vuelvan a ocurrir?

Sin embargo, una cosa estaba clara: la pobreza e inequidad estaban en la raíz de todo el conflicto. Si los peruanos sabían que, muy adentro, la verdadera razón de tal violencia era la inequidad y deplorables condiciones de pobreza a la que la población andina estaba sujeta, los descargos públicos y testimonios de las víctimas de las masacres, uno tras otro, dejaron todo muy claro, el sufrimiento y el olvido en el que una gran parte de la población vivía antes y después de esta guerra sucia. Estas personas fueron víctimas tanto del crimen como de la pobreza. Y esto se hizo más vívidamente evidente durante los dos años en que la comisión reunió los descargos de algunas de las víctimas de la guerra y sus sobrevivientes. Era la terrible y abyecta pobreza, bajo la cual algunas de las víctimas estaban viviendo, la que necesitaba cambiar dramáticamente para lograr tener algún tipo de nuevo comienzo. La justicia empezaba allí.

Pero la limitada capacidad de la comisión —sólo podía "recomendar" pero no podía procesar a aquellos responsables por los crímenes ni implementar ciertos programas básicos para aliviar las devastadoras condiciones bajo las cuales algunas de las víctimas estaban viviendo— hizo de esta empresa nada más que un ejercicio académico a gran escala. Aún ahora, en el 2008, en el pico del mayor auge económico que Perú haya experimentado, el sur de los Andes, donde el conflicto empezó y tuvo su mayor número de víctimas, es tan pobre como lo era en ese entonces. De nuevo, las dudas inicialmente articuladas en Buenos Aires, en 1983, reaparecen, persistentes y tan acosadoras como un fantasma: ¿de qué sirven estas fotografías, de que sirve su imponente exhibición de imaginería, si sólo le hablan al coro, si no logran producir un cambio significativo en las vidas de las víctimas? Más importante para nosotros: acaso, ¿la exhibición material de estas fotografías produjo alguna mejora significativa en las condiciones materiales de las víctimas? Si las fotografías fueran el eje de una compañía contra el

olvido, ¿qué tan desacreditadas quedaron después de que el estado y la sociedad civil se negaran a mejorar las dramáticas condiciones de vida de las víctimas? Acaso *Yuyanapaq*, en su intento por recordar a las víctimas, ¿terminó siendo un memorial al potencial de la fotografía como herramienta relevante para el cambio social debido a su fracaso monumental?

El catálogo que acompañaba la exhibición, con sus páginas brillantes y los torpemente evocativos textos líricos de los comisionados, sólo empeoraron las cosas para la fotografía, haciendo aún más evidentes las limitaciones del medio —y más permanentes. La portada muestra la mano tosca de un campesino sosteniendo la foto del documento de identificación de un familiar desaparecido. Sobre ella, se puede leer en letras gruesas "Yuyanapaq. Para recordar", dejando claro qué tanto depende esta maquinaria de la memoria de la capacidad de la fotografía para mantener el pasado vivo y presente.

El catálogo también fracasó. Concebido como un medio para conseguir fondos para las víctimas, su circulación fue tan restringida, debido a su precio, que terminó enfatizando que solo algunos (y probablemente no las víctimas del conflicto) tenía permitido recordar. No todas las personas podían pagar para tener su preciado álbum fotográfico del conflicto. *Yuyanapaq* es ahora, para la mayoría de los peruanos, un costoso libro de mesita de centro que adorna las casas y bibliotecas de los ricos. Es útil sólo para mostrar qué tanto ha sufrido el país. El catálogo mercantilizó el sufrimiento[5].

Si las repercusiones del *Siluetazo* dejaron clara la limitada tracción política que se obtiene de un imponente montaje visual, *Yuyanapaq*, veinte años más tarde, hace más evidente que las fotografías sólo producen sus deseados efectos políticos en aquellos que ya están convencidos de lo que la imagen trata de probar. Al mostrar que su poder como proveedor de evidencia capaz de influenciar a los escépticos era casi nulo, la fotografía reveló su más oscuro y evidente secreto: que su estado de portador de verdades indiscutibles no es más que una función de las profecías auto-cumplidas.

Es precisamente esta conciencia del descrédito de la fotografía, una erosión de la creencia en su capacidad de convencer por medio de una relación indicial con la realidad, que ahora se ha instrumentalizado en el arte y se ha transformado en un principio estético en algunos de los artistas latinoamericanos que trabajan con fotografía, tales como Jaar y Muñoz.

[5] No con tanto retraso como en el caso de Argentina, pero con suficiente tiempo de tardanza para hacer difícil relacionarlo casualmente con *Yuyanapaq* (que ha sido la noción crítica en la base de este ensayo para ambos ejemplos), el estado peruano tuvo éxito en su caso de extradición contra el ex Presidente Alberto Fujimori y lo acusó de tres crímenes (Dictamen N. 2275-2207-1-FSP-MPFN): el primero, *autorización* de la muerte de veintiséis personas en dos masacres en Lima en 1991 (caso Barrios Altos) y 1992 (Caso La Cantuta); el segundo, autorización de la violencia que causó heridas a cuatro sobrevivientes del Caso Barrios Altos; y el tercero, *autorización* para secuestrar periodistas después de su auto infligido "golpe de estado" el 5 de abril de 1992 (Casos Sotanos SIE). Hasta enero del 2008 la sentencia aún está pendiente. Vladimiro Montesinos, uno de los hombres más poderosos en el Servi-

Este conocimiento, claro está, no los acusa como especuladores explotando las precarias condiciones en las que el medio se ha encontrado a sí mismo. Al menos no por ahora. Pero, de todas maneras, ¿a quién le importa la fotografía? Por el contrario, esta conciencia proporciona a sus mecanismos una tracción histórica particular que de otra manera sería omitida aludiendo a ella como un mero ejercicio académico, el cual podría tener necesidad histórica en la metrópolis pero muy poco peso en nuestra parcela de la periferia.

Entre los primeros artistas en tomar la futilidad de las imágenes fotográficas para destilar cantidades precisas de impotencia dentro de las instalaciones de la galería, Jaar y Muñoz exhiben, antes que nada, la convicción de que duplicando los defectos o errores de la fotografía, simplemente adicionando otro negativo nunca logrará arreglarlo. En dicha certeza yace su impotente efectividad, el triunfo de su fracaso.

Nota

Este documento se ha beneficiado enormemente de las sugerencias y cuidadosa lectura de un grupo de amigos cercanos, en cuya experiencia y generosidad intelectual he aprendido a confiar: Doris Sommer, Gabriela Rangel, Fernando Rosenberg, Ernesto Livón-Grossman, Martín Oyata, Tatiana Flores, Zachary Sifuentes, Nicolás Guagnini, Raphaela Platow, and Joaquín Terrones. A todos ellos expreso mi profunda gratitud, así como a Paula Kupfer por su paciencia e increíble trabajo como editora.

cio Central de Inteligencia durante la presidencia de Fujimori, también está en prisión enfrentando sesenta y tres cargos. Abimael Guzmán, el líder de Sendero Luminoso y por tanto la persona finalmente responsable por la mayoría de las muertes durante el conflicto, también fue juzgado y ahora pasa el resto de su vida en prisión.

Debe notarse, sin embargo, que a pesar del hecho de que algunos de los miembros más conspicuos del régimen de Fujimori han sido procesados en recientes años o están siendo juzgados en el momento presente por sus crímenes, muy pocos miembros de los gobiernos anteriores (APRA y Acción Popular), y las cabezas militares quienes tenían responsabilidad directa en las estrategias "contra-terroristas" durante los años de 1980, han sido condenados por su responsabilidad directa en las masacres que ocurrieron durante su ejercicio en el poder. Esto no incluye solamente a los jefes militares que sirvieron durante los momentos más violentos del conflicto interno en el Sur de los Andes (1981-1984), quien en su mayoría están libres, sino más importante aún el actual Presidente, Alan García, cuya posible responsabilidad directa en la masacre de El Frontón (junio 1986) durante su primera presidencia (1985-1990) ha sido completamente investigado. Paradójicamente, o lo suficientemente contundente, García ganó la presidencia en Junio de 2006, unos meses después de que la primera versión de *Yuyanapaq* cerrara sus puertas. La exhibición contenía numerosas fotografías de la masacre de El Frontón, donde más de 120 internos de una isla prisión de la costa de Lima fueron sumariamente ejecutados durante una rebelión de internos. El jefe militar de la operación, Almirante Retirado Luis Giampietri, nunca fue juzgado. En realidad se convirtió en un político exitoso y es actualmente el vicepresidente del Perú (de García).

Diálogos

Los viajes de Silviano Santiago: conversaciones con Julio Ramos*

Silviano Santiago (Minas Gerais, Brasil, 1936-) es uno de los escritores más destacados de la literatura latinoamericana contemporánea. Sus novelas *Em liberdad*e, *Stella Manhattan* y *Viagem ao México* transitan radicalmente los bordes de la ficción, el ensayo y la biografía. En esta extensa entrevista, realizada por Julio Ramos para los lectores de *Papel Máquina*, Silviano conversa sobre los distintos modos de pensar el cambio y las condiciones que hacen posible el acontecimiento de una nueva escritura. En su caso, recuerda Silviano, el *descarrilamiento* creativo fue inseparable de un viaje a Nueva York, donde estuvo próximo de algunas discusiones puertorriqueñas hacia fines de los años 1960. La entrevista nos introduce al entramado conceptual de este influyente intelectual brasileño cuyos ensayos sobre cultura literaria y visual, viajes, deconstrucción y políticas de la sexualidad lo ubican entre las principales figuras de la teoría latinoamericana contemporánea.

Descarrilamientos

Julio Ramos: Quisiera preguntarte sobre los distintos modos de pensar el cambio, las condiciones de lo que habitualmente hemos llamado la creatividad, el acontecimiento de una nueva escritura. Permíteme retomar una pregunta que te hacías recientemente en un artículo sobre Machado de Assis: ¿Cómo y bajo qué condiciones se *descarrila* un escritor?

Silviano Santiago: Antes quiero recordarte un poco la idea del descarrilamiento. Este concepto surge como resultado de mi lectura de Machado de Assis y Carlos Drummond de Andrade. En ambos autores, en un determinado momento de la vida, la obra que venían escribiendo, así como un tren de hierro, se descarrila y ocurre una transformación extraordinaria. En el caso de Machado de Assis que todavía escribía bajo los preceptos de la estética romántica, el cambio se da con la publicación de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* que no se alínea con el Romanticismo. Más bien, remite a la Francia del siglo XVIII, a la prosa inglesa de Laurence Sterne e

* Conversación traducida y editada por Renata Pontes.

Fielding y a la idea de obra póstuma falsa que aparece en Chateaubriand. Debido a un cierto tabú social los brasileños tendemos a ignorar la razón física de este descarrilamiento: el ataque epiléptico que sufrió en pleno centro de Río de Janeiro. Eso lo transformó muchísimo. Hasta entonces nadie sabía de su enfermedad. Eso explica también el hecho de no haber tenido hijos con su esposa, Carolina. Por discreción o por recato, nosotros evitamos hablar del tema que, obviamente, repercutió en su vida personal y en su escritura.

En cuanto a Carlos Drummond, el otro autor que me interesa, el cambio se produce a partir de su salida de Itabira, primero a Belo Horizonte y, luego a la Capital Federal, Río de Janeiro, adonde llega en 1940. Este mismo año publica *O sentimento do mundo*, libro que determina el descarrilamiento. Hasta entonces, Drummond escribía una poesía medio "caipira" o provinciana ligada al primer modernismo brasileño (muy inspirada en las ideas de "abrasileiramento" y en el primitivismo de Oswald de Andrade). En su nuevo contexto, lanza este libro extraordinario en que combina su experiencia provinciana con la de Río de Janeiro y se abre para una visión amplia, sentimental, del mundo. En aquella época, Brasil vivía el régimen de Getulio Vargas y, el mundo, la segunda gran guerra.

Julio Ramos: En tu caso, tal vez, el descarrilamiento tenga que ver con el pasaje de la crítica literaria a la ficción en el proceso de escritura de tu primera novela, *Em liberdade*...

Silviano Santiago: En primer lugar creo que el cambio tuvo que ver con un viaje, como en el caso de Drummond. Yo salí de una ciudad tan pequeña como Itabira, Formiga, fui a Belo Horizonte —donde hice la facultad— después fui a Río de Janeiro —donde me especialicé en francés— y, de repente, estaba en París con una beca. En Francia, recibo la invitación de una universidad en Estados Unidos para dar clases en Nuevo México. Pienso que es posible, entonces, establecer un paralelo entre el recorrido que hizo Drummond a través del sentimiento del mundo y mi experiencia: ser estudiante y becario en Francia y, además, ser profesor —muy joven— en Estados Unidos. Sin embargo, el viaje posterior, que me llevó a Nueva York en un momento de gran intensidad, fue mucho más importante.

Julio Ramos: ¿El Nueva York intensificado por la cultura del *underground* y por las luchas por los nuevos derechos civiles y sexuales?

Silviano Santiago: Nueva York era, ya en aquel momento, el centro del mundo y proporcionaba las condiciones para que mi comportamiento (que era un tanto recatado) pudiera estallar de manera efusiva. Por primera vez yo sentí una sensación muy plena, de gran libertad, que fue determinante para el descarrilamiento de mi obra. Otro elemento importante fue mi vivencia en cuanto brasileño y

profesor de literatura en lo que voy a llamar —si tú me permites— el submundo francés. De repente, yo era parte del mundo francés de Buffalo. Eso amplió mis perspectivas sobre lo que era la literatura y, particularmente, la crítica literaria. En este proceso, fue muy importante haber tenido la oportunidad de convivir (aunque superficialmente) con Derrida, Foucault, Eugenio Donato, Olga Bernal, René Girard, John Barth, entre otros. Eso me proporcionó una apertura creativa profundamente ligada a la sensación de libertad que yo experimentaba en mi propio cuerpo.

Julio Ramos: Según me cuentas ahora, es notable la simultaneidad entre la fuerza vital de tu experiencia en Nueva York, tu contacto con el posestructuralismo y la desconstrucción francesa y los movimientos políticos en EEUU alrededor de 1968.

Silviano Santiago: La desconstrucción gana importancia en mi producción a partir de *Em Liberdade*, novela que escribo valiéndome de una situación muy concreta de la vida de

Graciliano Ramos: su arresto durante la dictadura militar en Brasil (1936-7). Basándome en este hecho de la realidad e inspirado en la idea de "falsedad" muy fuerte en el posestructuralismo (y en mi querido Orson Welles, *F for fake),* invento un diario íntimo narrando los dos meses y medio después que Graciliano Ramos sale de la prisión. El autor nordestino escribió un libro magnífico, en cuatro volúmenes, *Memórias do Cárcel*, pero no dejó ningún registro de este período. Entonces, este momento - muy denso, muy fuerte, tristísimo - medio en blanco en términos de su escritura, fue ocupado por mi novela. Además de hacer uso de la falsedad considero que dos experiencias, extraordinarias, fueron determinantes en la concepción de este libro. Primero, haber participado de un taller de *creative writing* con John Barth, un escritor muy interesante, autor de de *Chimera* y *Lost in the Funhouse*. Y, por otro lado, haber visto una obra de Tom Stoppard, en Nueva York, que se llamaba *Travesties.* En esta, Stoppard sabiendo que Tzara, Eliot y Lenin se encontraban en Zurich, en 1916, inventa el encuentro de los tres - lo que, en realidad, no había pasado. Eso me dio la idea del espacio en blanco, es decir, el hecho de que, con la literatura, se puede rellenar espacios en blanco que son fascinantes y que no pueden ser ocupados por la escritura de un historiador, pues sonaría falso o conjetural. El historiador tendría que hablar de la concomitancia y no de la coexistencia de estos personajes. En la *Historia universal de la infamia* Borges hace uso de este mismo recurso, y antes, Marcel Schwob *(Vies imaginaires)* y después, Bolaño *(Literatura nazi en Amérc*a). Esos escritores se valen de las diversas, pequeñas y "mentirosas" biografías de grandes personalidades.

Del ensayo crítico a la ficción

Julio Ramos: Entonces uno podría pensar que el pasaje de los libros de ensayos, *Uma literatura nos trópicos* y *As malhas da letra* a la novela *Em liberdade* —el paso de la crítica literaria a la ficción— registra el descarrilamiento.

Silviano Santiago: ¡Exactamente!

Julio Ramos: Sin embargo, me parece que ya había una zona de intensificación del género del ensayo crítico muy notable, por ejemplo, en algunas de tus lecturas a partir del clásico trabajo "O entre-lugar do discurso latino-americano" que apuntaba a un proyecto creativo muy distinto de la crítica universitaria que dominaba en la época.

Silviano Santiago: Yo también hacía este trabajo convencional de la crítica que llamas universitaria. Sin embargo, a partir de un determinado momento —para ser exacto de 1971 o de 72— cuando ya estaba en Buffalo (por mi amistad con Eugenio Donato que fue un ejemplo para mí, una persona muy importante en mi vida) hubo este descarrilamiento en el ensayo…

Julio Ramos: Claro, la transformación no impidió que siguieras produciendo contribuciones muy importantes en el mundo universitario...

Silviano Santiago: Sí, como "O entre-lugar do discurso latino-americano". Creo que, debido a mi formación francesa, desarrollé una capacidad: la de formalizar experiencias de vida en términos teóricos y, a veces, conceptuales. Si analizas a Derrida, por ejemplo, percibes un rasgo judío muy violento en la desconstrucción. En la lectura que él ofrece de Edmond Jabès se explicita su interés por Levi-Strauss y así sigue…No debemos olvidarnos también que Derrida era argelino y que había llegado a Paris en un momento muy desagradable para un pied-noir. Tres rasgos son muy importantes en Derrida: ser argelino, pied-noir y judío. Por otro lado, lo judío no le causa tantos problemas pues la cultura francesa es amistosa con relación al judío. Sin embargo, no es nada amistosa con el argelino o el pied-noir. Esto es lo conflictivo en él. Es también lo que explica un libro tan hermoso como el *Autre cap.* Derrida percibe Europa desde el otro lado del Mediterráneo —cosa que es muy difícil para un francés. Gide, por ejemplo, lo hacía como una aventura en países exóticos para diferenciarse del encasillamiento francés, burgués, etc. Derrida mira desde el otro lado, reconoce a Europa desde Argelia y eso es muy especial.

La lengua en la otra orilla

Julio Ramos: ¿Qué efectos sobre el discurso acarrea el posicionamiento de Derrida en la otra orilla?

Silviano Santiago: Modifica profundamente su uso de la lengua. Derrida escribe como Racine. Un francés ultra sofisticado, con construcciones sintácticas que no se usan más y cosas por el estilo. No hablo, siquiera, de las alusiones pues esto es un problema filosófico. Hablo de la sintaxis, de la elección de las palabras. Creo que es la manera en que un extranjero practica bien un idioma que no es el suyo. Claro, en el caso de Derrida, el francés es su idioma, pero al mismo tiempo su ubicación en la otra orilla le exige la creación de una especie de dialecto, de una expresión suya. Insisto en eso para decir que me interesan los autores que formalizan no solo en el ensayo literario, sino también en términos filosóficos, cuestiones personales.

Julio Ramos: ¿Y cuál era la otra orilla desde donde tú impulsaste el pasaje del trabajo crítico a la escritura de la ficción?

Silviano Santiago: Estados Unidos y, en particular, los viajes a México. Obviamente, *Viagem ao México*, una novela sobre Artaud, se encuadra en eso. Pero yo nunca habría escrito "O entre-lugar do discurso latino-americano" si no hubiera observado a Brasil desde el punto de vista de Argentina, Estados Unidos y, sobre todo, desde una parte de Estados Unidos muy especial que es Nuevo México. En mi artículo de 1971, hay una lectura muy discreta de Levi-Strauss, de Derrida —con la desconstrucción, claro— y una lectura de Foucault, de su arqueología del saber. Todo esto, lo relacionaba con una política de resistencia en Brasil que el novelista Antônio Callado tematiza en el epígrafe del ensayo. Es una evocación a un momento histórico en que tropas no muy bien preparadas podían amenazar las fuerzas armadas. Es decir, es una clara alusión a la guerra de guerrilla. Una alusión a todas estas formas de resistencia en contra de ejércitos muy bien equipados y violentísimos. Este era el tipo de trabajo que yo hacía en aquella época. Al mismo tiempo, no podía haber hablado tanto de la guerrilla si no hubiera conocido la *Students for a Democratic Society (SD*S) en Estados Unidos y tenido la experiencia de Buffalo, donde me acerqué a puertorriqueños extraordinarios que fueron muy importantes para mí. Entre ellos, en particular, Francisco Pabón - Paco Pabón - con quien trabajé en la creación del *Puerto Rican Studies Center.*

Devenir minoritario

Julio Ramos: La relación entre los puertorriqueños y los intelectuales latinoamericanos en Estados Unidos se ha discutido o estudiado muy poco...¿No habría que distinguir los exilios latinoamericanos de otras formas de migración?

Silviano Santiago: No puedo olvidarme que yo tenía el *green card* y eso era muy fuerte. Comparo la situación del green card con la del pied-noir en Francia. Te sometes a la condición de no ser un ciudadano de primera categoría. Viajas (al menos en mi

caso) porque tu país no te proporciona un soporte financiero y, tampoco, un sostén intelectual, una garantía en el campo del saber. Es muy triste para un brasileño o para un hispanoamericano descubrir eso y vivir en la propia piel este tipo de experiencia. Te comento que no todos los momentos de mi vida fueron gloriosos, incluso en Nuevo México. Algunas veces yo fui maltratado por norteamericanos que preguntaban lo que estaba haciendo allí, porque no me quedaba en mi país… Eso pasó entre 1962 y 1964, el periodo en que estuve por allá. Después, en Rutgers, esta especie de rechazo se manifestó de manera mucho más violenta en virtud de mis tendencias socialistas. Rutgers era un centro extremadamente conservador. No olvidemos que Eugene Genovese, el célebre historiador de la esclavitud, fue prácticamente expulsado de Rutgers. Él estaba en el departamento de historia y muchas veces escribían en su auto: *better dead than red*, o sea, mejor muerto que rojo.

Julio Ramos: Ahí nos vas ubicando ante las complejidades o paradojas de un cosmopolitismo alternativo. Lo que tú has llamado el "cosmopolitismo del pobre", concepto que parece emerger de tu contacto con la desconstrucción pero también con las tendencias y luchas minoritarias en Estados Unidos…

Silviano Santiago: Más complicada aún fue mi contratación en SUNY Buffalo. Fui contratado por el departamento de francés. Creo que tenía las credenciales para ser contratado pero era una cosa medio rara: un brasileño, latinoamericano, enseñando francés, ¿entiendes? En el momento yo hablaba un francés prácticamente sin acento y conocía bien la literatura francesa. Sin embargo, percibía que representaba una contratación un poco extraordinaria y hubo reacciones fuertes. Al mismo tiempo, este mi carácter medio anfibio —de transitar relativamente bien en los escalones administrativos de la universidad y a la vez poder relacionarme con estos grupos que nosotros hemos llamado de minoritarios— ayudó mucho pues yo pude promover una especie de acercamiento entre estos dos mundos. Por ejemplo, ayudé en la contratación de Abdias do Nascimento, una figura extraordinaria de la política negra en Brasil, como profesor del Puerto Rican Studies Center.

En aquel momento los *Black Panthers* eran relativamente fuertes allá… El cambio repentino operado en el *American Studies* promovió la incorporación de este contingente afroamericano. John Sullivan, el decano durante aquellos años, era una figura muy interesante. Personajes como él, que estaban más ligados a la burocracia aunque demostraban estar muy abiertos a nuevas ideas, desaparecieron. Vale la pena contar un episodio de la visita de Foucault a Buffalo. El llegó como *visiting professor* en el momento en que los estudiantes Black Panthers estaban en huelga y que se rehusaban a entrar en la universidad. En virtud del hecho, él decide no entrar en el campus. Fue un drama terrible…

Julio Ramos: ¿En qué año fue esto?

Silviano Santiago: Debe haber sido por los años 70. Fue un tremendo drama pues la universidad lo estaba recibiendo y él no fue a dar clases. Entonces, Raymond Federman una profesor muy interesante que después se hizo escritor de ficción —abrió su casa para las clases de Foucault quien se rehusaba a poner los pies en el campus universitario. De esta manera fue resuelto el impase. Este tipo de situación fue muy importante para que los universitarios más conservadores reconocieran que había un problema serio que tenía que ser resuelto de manera decente. No había posibilidad de simplemente ocultarlo o reprimirlo. Sin embargo, debo decirte que la policía entró en el campus de Buffalo. Hubo el *sit in* de los profesores, del rectorado, que fue publicado en la *Newsweek*. Él título de la noticia era: - "Los insubordinados de Buffalo".

Julio Ramos: Por qué no hablamos un poco de esta zona que aparece en tu novela *Stella Manhattan*, tematizada en la figura de Stella… ¿No podríamos pensarla como una excéntrica novela diaspórica que dialoga con los sectores migratorios de los Estados Unidos?

Silviano Santiago: Seguro. El joven tiene que exiliarse de Brasil porque es homosexual. Y, siendo presionado a exiliarse por una familia adinerada, va a trabajar en el consulado, lugar que recibe a los brasileños de clase media. Sin embargo, en este espacio, empieza a sentirse incómodo por ser un homosexual brasileño que no tenía la piel muy blanca. Esta visión estrecha que manifiesta el mundo burocrático brasileño en el exterior hace que el protagonista sea visto como un puertorriqueño. Stella termina por identificarse más con los puertorriqueños, dominicanos e hispanoamericanos de Nueva York que propiamente con los brasileños. Esta temática me permitió trabajar ficcionalmente lo que venía abordando a nivel del saber en mis ensayos críticos. Al mismo tiempo, yo transportaba a la referencialidad norteamericana esta problemática del entre-lugar.

Julio Ramos: Por otro lado, ¿no se puede decir que en *Stella Manhattan* el trabajo de la ficción desborda cualquier política de identidad?

Silviano Santiago: Lo que me interesaba, al abordar la cuestión de la homosexualidad, no era impulsar una política de identidad homosexual sino promover lo que después llamarían de *queer*. La cuestión formal es muy importante en mi obra y yo dialogo con la obra de artistas como Lygia Clark y Hans Bellmer (Les poupées). Lygia hizo una serie llamada *Bichos* en que trabaja con la noción de dobladura o de pliegue. En la obra de Clark, los bichos son como una placa sobre la mesa pero, si empiezas a rearticular las placas, en virtud de la dobladura, ellas inventan un "bicho", por así decirlo. Entonces, yo traje para *Stella Manhattan* esta idea, o sea, lo que en términos de la identidad homosexual no puede ser definido ni como femenino, ni como masculino. Stella, por lo tanto, no era ni eso ni aquello. Surgía, otra vez, un entre-

lugar pero ahora en el campo de la sexualidad. Creo que lo que define la identidad homosexual es la posibilidad de acercarse a ambos géneros, como una especie de dobladura que despliega para un lado u otro. Sin embargo, eso no implica una indefinición de género. Es como un juego en el ámbito de las posibilidades de género donde la idea de descentramiento de Derrida es muy importante.

Julio Ramos: ¿El proyecto de la ficción se afirma, entonces, como una crítica a cualquier categoría territorializada de identidad?

Silviano Santiago: En *Em liberdade* yo cuestionaba un célebre artículo de Foucault, "¿Qué es un autor?". Y planteaba, ¿de quién es la libertad, de Graciliano Ramos o de Silviano? Sobre eso, Nelson Mota, un crítico muy importante de la época, escribió un artículo muy bello y apropiado que se llama "As flores de Gracilviano". Sin conocer la idea del entre-lugar, Mota pudo percibir que yo estaba elaborando una especie de juego autoral, Gracilviano, un descentramiento del autor a través de un pastiche del texto de Graciliano Ramos. Aunque yo trabaje con datos de su vida social y familiar, no es un texto suyo. Solo aparentemente es suyo. Joyce Carol Oats, en *Wild nights,* hace una cosa parecida. Ella escribe un pastiche sobre la muerte imaginaria de Emily Dickinson, Poe, etc. O sea, resurge la idea de Marcel Schwob. Borges, quien también se inspira en él, homenajea a *Vidas Imaginarias.* Sobre todo, resalta el valor del prefacio de este libro que fue igualmente muy importante para mí. En este prefacio aparece la idea de que el biógrafo puede ser un escritor y no necesariamente un historiador.

Entre lugares

Julio Ramos: ¿Cómo surgió la idea del entre-lugar?

Silviano Santiago: El clima intelectual en Buffalo que te describí antes era muy favorable. Por lo tanto, no se extraña que yo haya escrito este texto. En 1971, Eugênio Donato me invitó a dar una charla en Montreal juntamente con René Girard y Michel Foucault. Eugênio quería que hablara sobre la idea de antropofagia cultural. Sin embargo, a partir de esta idea yo inventé el concepto de entre-lugar. Donato me dijo en aquel momento: -"Nadie va a entender eso, es mejor que tú no desarrolles mucho la noción de entre-lugar aunque la mantengamos en el título". Pero cualquier persona que lea el ensayo hoy percibe que la noción ya estaba elaborada. Después, el texto fue publicado en el 73, traducido por una estudiante de francés, Judith Mayne, quien luego se convirtió en una gran especialista en el cine femenino en Estados Unidos. Judith Mayne lo tradujo del francés (escribi el texto originalmente en francés) para el inglés y el texto, gracias a Albie Michaels, terminó siendo publicado en Buffalo por el *Latin American Studies Center.*

Julio Ramos: ¿Y cómo se recibió el trabajo, inicialmente, en el congreso de Montreal?

Silviano Santiago: Lo escribí pensando mucho en Montreal pues Canadá, en aquel momento, estaba dividido entre el inglés y el francés: el inglés maravillosamente bien desde el punto de vista económico y el francés desde el punto de vista cultural. Por lo tanto, había esta confluencia problemática y la necesidad de pensar (también allá) el entre-lugar, donde las dos fuerzas pudieran convergir…

Julio Ramos: Convergencia que radicaliza la filosofía de la desconstrucción... como devenir ligado a movimientos participatorios.

Silviano Santiago: Minoritarios. Es decir, Quebec no era considerado libre, ¿entiendes?

Julio Ramos: ¿Y cuál era el contexto brasileño en el momento en que escribiste y se leyó el ensayo? En la compleja tradición brasileña imagino que tu ensayo sobre el entre-lugar habrá potencializado una zona que anticipaba algunas de las discusiones actuales sobre los efectos culturales de la teoría de la traducción en contextos coloniales y postcoloniales.

Silviano Santiago: Pude imprimir una nueva mirada investigativa gracias a una coincidencia extraordinaria. Al preparar unos cursos panorámicos de literatura colonial en Nuevo México tuve que leer atentamente la literatura colonial. Sin embargo, era una lectura con ojos nuevos. Eso se refleja en un análisis muy temprano de la *Carta* de Pero Vaz Caminha en que yo discuto temas sobre los cuales todavía no se hablaba: el etnocentrismo, el eurocentrismo y la evangelización de América Latina por los jesuitas. El título de este texto —que es muy viejo— es *Palavra de Deus* (fue publicado en la revista *Barroco* del 1969). Si estudias *História da inteligência brasileira* de Wilson Martins puedes llegar a pensar que la inteligencia de Brasil empieza con la fundación de los colegios jesuitas en Rio de Janeiro. Sin embargo, es obvio que la evangelización no marca el comienzo de la inteligencia. Al revés, es cómplice de la destrucción planeada de toda la cultura indígena y sus inagotables posibilidades. Este proceso se profundiza con la llegada de los esclavos africanos. Creo que "meu pulo do gato", para usar una expresión brasileña, fue haber trabajado un texto colonial desde Nuevo México, mientras la universidad brasileña enseñaba literatura a partir del romanticismo. El hallazgo se debe a eso: haber ido a la fuente con otros ojos. Con una mirada disonante de los patrones de la academia brasileña. Para citar a Oswald de Andrade: "con ojos libres".

Julio Ramos: Ahora, también en el entre-lugar se explicita una lectura que radicaliza y politiza la cuestión de la traducción en la obra de Borges, inseparable, a su vez, del modo en que la escritura de Borges transita la frontera entre el ensayo y la ficción.

Silviano Santiago: Seguro. Pero no solamente Borges sino también Cortázar. De Borges me estimuló el "Pierre Menard, autor del Quijote". Mi creatividad se inspira en su práctica del ensayo creativo y en la exploración de un potencial ficcional del ensayo. Y de Cortázar me estimuló especialmente la escena que abre *62 modelo para armar*

en que se hace todo un juego con la traducción (véase el uso de *château,* castillo y bisteca, en el contexto de la traducción al español de *Chateaubriand:* "Quisiera un castillo sangriento"). Estos juegos lingüísticos me interesaban mucho pues tematizan la posibilidad de hacer un ensayismo que llega a los márgenes de lo ficcional. Sin embargo, son tan "verdaderos" como los ensayos escritos a partir de conceptos. Este tipo de ensayismo también ha posibilitado una visión que escapa de las contingencias nacionalistas. No te olvides que el nacionalismo, en aquella época, era bastante importante en todos los países latinoamericanos...

Julio Ramos: ¿A qué nacionalismo te refieres? Acaso convenga distinguir, particularmente, el contexto brasileño, tan marcado por las discusiones sobre lo nacional popular.

Silviano Santiago: Yo hablo de nacionalismo y por otro lado de lo nacional popular. Un nacionalismo muy fuerte, de derecha, ligado a los militares y asimilado por la izquierda que no podía trabajar con otro diapasón sin que fuera asociada — como lo fue Luis Carlos Prestes en los años 30— a Rusia. En Brasil ambas tendencias tenían que mantener algún tipo de relación con lo nacional popular. Las dos fuerzas eran empujadas contra la pared para trabajar con la noción de lo nacional. Y quizás - surge nuevamente el viaje - si estás viviendo en otro país y tuviste varias experiencias afuera, tienes la posibilidad de pensar una situación concreta (como la tortura o la dictadura) de una manera más enriquecedora que permita otras posibilidades. Por esta razón yo decidí que *Stella Manhattan* no fuera ambientada en Brasil. La acción pasa en Nueva York. Tenía que ser Nueva York.

Experiencia y experimento

Julio Ramos: Tal vez esto estaría ligado también a una cierta vocación vanguardista de pensar el cambio vital como un proceso intelectual, inseparable de la creatividad o la *poiesis*…

Silviano Santiago: No me gusta la palabra vanguardista porque está muy asociada a los movimientos históricos: Futurismo, Surrealismo, Dadaísmo, etc.

Julio Ramos: Explícanos un poco más....

Silviano Santiago: Prefiero trabajar con el concepto de lo experimental. Es una palabra que usaba un gran amigo, Helio Oiticica. También Los concretos recurrían más a la idea de experiencia que de vanguardia. Esto tiene que ver también con el hecho de que la literatura ya no tiene la misma importancia que tenía en el inicio del siglo XX. Entonces, en la medida en que somos seres medio extraños, medio fuera de circulación en el mercado editorial, creamos las condiciones de

la experiencia. Experiencias que a veces acaban llegando al mercado. *Em liberdade*, por ejemplo, solo llega al mercado recientemente. Lo mismo pasa con *Wild Nights* de Joyce Carroll Oats. Yo acabo de leer sobre un gran escándalo en *El País*. Un español resolvió reescribir *El hacedor* de Borges, y Maria Kodama prohibió la publicación. En realidad, prohibió la circulación del libro. Supe ayer, a través del mismo diario, que un español narró la ida de Antonin Artaud a Irlanda, luego de *Viagem ao México*. Es una novela que acaba de ser publicada. Estas noticias ejemplifican que las cosas que hacemos hoy como experiencia, que no tienen una gran repercusión inmediata e instantánea en el mercado editorial, van, poco a poco, siendo incorporadas, pues no son experiencias que se refieren a un solo individuo. Son experiencias que advienen de la práctica literaria, escrita, ensayística y, finalmente, docente. Yo no puedo olvidarme que aprendí mucho con la docencia. Estas son las prácticas que te llevan a experimentar cosas en un texto que se aleja totalmente de lo que es concebido como canónico. Nosotros lanzamos la idea y poco importa si obtiene éxito en el momento…Te comento, hace poco yo estuve con Tom Stoppard en Río de Janeiro y él me hizo una pregunta extraordinaria, considerando también que se trata de un checo: - "¿Qué es eso de escribir en una lengua que nadie lee?" Y continuó hablando que mientras escribía una obra de teatro pensaba que su deseo era que esta fuera llevada a Estados Unidos, a Alemania, a Rusia, a Inglaterra. Que escribía con este objetivo. A su pregunta, le contesto: - "Es fácil, tengo una libertad que tú no tienes". Mi idea era jugar con las palabras, con el título de mi novela *Em liberdade* - que yo debo mucho a él (por eso quise conocerlo, para decírselo) - "yo escribo con una libertad que me llevó a escribir *Em liberdade*. La misma libertad que usted tenía cuando escribió *Travesties*". Es interesante pensar el experimento ligado a una situación de un escritor que no está, obligadamente, aplastado por las leyes del mercado.

Julio Ramos: Y que tampoco se limita al discurso contenido de la universidad…

Silviano Santiago: De la universidad y de lo concebido como canónico, para retomar a Harold Bloom.

Julio Ramos: Por otro lado, las situaciones contemporáneas implican cambios profundos en los sistemas de autorización y de valoración artística y literaria. Por ejemplo, volviendo a la cuestión del pliegue o de las formas anfibias, pareciera que habría algo en el mercado contemporáneo a tono con la teoría del performance y los cuestionamientos de las categorías duras de identidad. La flexibilidad del mercado contemporáneo, en algunas zonas, promueve un tipo de discurso de la hibridez, un tipo de sujeto que no es el sujeto moderno que uno estudia en la universidad. Entonces, en la coyuntura actual puede ser clave pensar los modos de apropiación del experimento...

Silviano Santiago: Este, para nosotros, es casi un problema clásico. Cuando lees a José de

Alencar, por ejemplo, puedes percibir una presencia significativa de hibridismo lingüístico. El portugués es, desde su concepción, una lengua doblada pues es un idioma que acepta palabras indígenas y, posteriormente, llega a aceptar palabras africanas, afrobrasileñas. Todo eso que estamos discutiendo se relaciona con una zona de hibridismo de que cual ya hablamos, lo que James Clifford llama con mucha propiedad "cosmopolitismo discrepante", lo que yo llamo "cosmopolitismo del pobre". No son cosmopolitismos diplomáticos, ni universitarios. El cosmopolitismo académico, por ejemplo, obedece a una organicidad a priori provista por la noción del saber. A diferencia, este hibridismo funciona sin que haya un control, en el sentido foucaultiano, porque "é a língua viva do povo", como decía Manuel Bandeira.

Julio Ramos: Ahora, volviendo a esa cuestión del mercado y de los mecanismos de asimilación de los modos experimentales ¿no habría algo en la industria cultural contemporánea capaz de absorber la experimentación, capaz de convertir la experimentación sensorial más radical en mercancía?

Silviano Santiago: No. Hablemos de un tema que es muy aceptado del que soy muy crítico: el casamiento gay. Según mi punto de vista, la práctica homosexual es defraudada en el momento en que la sociedad institucionaliza esta relación. El casamiento elimina el potencial de experimentación de vida a dos, de relación sexual, amorosa y sentimental que venía siendo realizado como algo experimental, que no tenía reglas definidas, que no obedecía a leyes determinadas. Sin embargo, la sociedad se contrapone tanto a este tipo de espontaneidad que decide neutralizarla para la supuesta alegría de todos. Existe un problema en estos modos de relacionarse que es de orden económico. Esta cuestión económica empieza a cobrar una dimensión que supera todas las posibilidades de experimento. Lo mismo pasa con el mercado cultural. De alguna manera, estas formas experimentales van socavando la tela mercadológica que es ávida de novedades.

Julio Ramos: Mercado que también es de experimentos, ¿no te parece?

Silviano Santiago: Bueno, tal vez el mercado también asimila ciertos tipos de experimentos. Estas formas van desgastando la tela mercadológica pero cuando se expanden lo hacen sin una genealogía. Los libros que son escritos a partir de experimentos no elaboran su genealogía. De esta manera, parece que eres el primero en hacer aquello. Yo vi ahora en *Wild nights* de Oats - para no referirme a muchos otros - que se propone una genealogía propia, al publicar, al final, los textos de Dickinson, Poe y Hemingway que determinaron la construcción del libro. Sin embargo, ella no destaca lo que fue importante para llegar a su forma. No menciona Schwob, ni Borges.

En el experimento, por otro lado, las personas generalmente preservan una cier-

ta modestia. En el prefacio de la *Historia universal de la infamia* Borges afirma claramente que este libro no habría sido posible sin la lectura de *Vidas imaginarias* de Schowob, publicado (si no me equivoco) en 1894 (el de Borges es de la década del 30). No estoy de acuerdo con que las personas no reconozcan la genealogía de la forma. Hablan solamente de las características de contenido, por así decirlo. – "Mira, yo puedo hablar de Emily Dickinson porque la leí muy bien y estoy basándome en estos poemas", ¿entiendes? Entonces, yo puedo inventar la muerte de Dickinson, de Poe y así sucesivamente…

Julio Ramos: Es bien interesante eso porque la idea de experimento reificada, aislada de su genealogía, se convierte en mercancía. O sea, el proceso de abstracción del experimento se convierte en una ideología moderna del cambio…

Silviano Santiago: De la novedad.

Julio Ramos: Entonces, ¿tú hablas de algo muy distinto, no? Del trabajo mismo de la memoria y de las prácticas y de cómo el experimento produce efectos en la vida, en la vida social.

Silviano Santiago: Exactamente. Yo creo que no hay diferencia. Cuando uso la palabra experimento no la distingo del experimento de un químico o de un físico porque, para mí, es lo mismo. Existe una práctica allí. El químico o el físico no descubre una fórmula sin una práctica de mucho tiempo. La suerte es que nuestra práctica tiene algo que ver, de inmediato, con la experiencia de vida. No es tan abstracta como la química, la física o la matemática.

Julio Ramos: Es tan difícil pensar la creatividad hoy en día por la crisis profunda de las instituciones donde nosotros nos acostumbramos a pensar la innovación, el trabajo transformativo o la invención. Instituciones que garantizaban, digamos, la circulación de los relatos del cambio.

Silviano Santiago: No por casualidad la cuestión del sujeto gana importancia en el fin de siglo. Si tomamos la obra de Foucault, que siempre trabajó a través de experimentos, percibimos una objetividad que se refleja en su producción: *La historia de la locura*, *Le mots et les choses*, *Arqueología del saber.* Hasta que, de repente, escribe un artículo que descarrila su obra, *El cuidado de sí.* A partir de este escrito, surge el problema de la subjetivación. Foucault demuestra interés por un campo totalmente neutro donde puede formalizar, de manera conceptual y al mismo tiempo autobiográfica (creo que la escapada es el discurso autobiográfico), una serie de problemas que le parecen "recalcados" por el discurso (exageradamente) científico. Este es un ejemplo de como se da el retorno del sujeto, a través de la noción de la ética.

Julio Ramos: En algunos relatos de *Anônimos,* tu último libro de cuentos, percibo un regreso a la problemática del sujeto…

Silviano Santiago: Muy fuerte.

Julio Ramos: No ya en función de las políticas de identidad sino en esta zona del tránsito del sujeto entre puntos de contacto, entre distintos espacios y tiempos que posibilitan nuevas relaciones o relatos que ya no guardan compromiso con el dramatismo de la originalidad, ni de la resistencia heroica. El gran drama romántico del cambio radical no está presente en estos relatos…

Silviano Santiago: ¡Está!

Julio Ramos: Pero de modo mínimo…

Silviano Santiago: Sí, de modo mínimo. Son relatos minimalistas.

Julio Ramos: Entonces, los grandes relatos del cambio y de la creatividad...

Silviano Santiago: No existen más… *Anônimos* es un libro sobre la escucha. Cuando nosotros aprendemos una lengua extranjera desarrollamos una capacidad de escucha muy aguda. Si no desarrollas esta capacidad, no aprendes la lengua. Una vez me encontré en Washington con un célebre intelectual brasileño —el traductor de Poe al portugués— él, charlando, decía: - "¿How are you?" con el acento del nordeste brasileño. Es decir, no conseguía escuchar el acento norteamericano. Era un problema de escucha. Mi idea era escuchar a las personas que no pertenecían al lugar, en el lugar a que no pertenecían. Por eso, muchos de los personajes allí son mozos. Un mozo es la típica figura que no escuchamos. Además son personas que, por lo general, adoran hacer su autobiografía. Si frecuentas un lugar te das cuenta que el mozo está interesadísimo en contar su historia: la historia de su vida, de cómo llegó allí, de como vivían sus padres, por qué tuvo que descender (en términos geográficos), etc. Son personas con quien la clase media tiene contacto y a quienes rehúsa escuchar. Hay un cierto silencio sobre la marginalización de Ipanema —donde vivo yo. Ipanema es un barrio muy dividido. Tú tienes, por un lado, los moradores y tienes, por otro, las personas que prestan servicios a estos moradores.

Julio Ramos: ¿Qué bajan de las favelas?

Silviano Santiago: No siempre. Por lo general, vienen de ciudades dormitorios en la periferia. Son personas que viven en la periferia o en la Rocinha, pero en una zona muy distante. Es decir, están dislocadas. Hoy, en Brasil, el patrón está obligado a ofrecer un ticket de viaje. No importa donde vivas, no gastas con los viajes. Gracias a eso, Ipanema se convierte en un lugar interesante para trabajar. De día, pasas el tiempo en la zona sur de Rio de Janeiro y por la noche te vas a una ciudad dormitorio. Me interesó la escucha de estas personas. Son los anóni-

mos, por eso el título. Cuando yo entro en un restaurante, muchas veces, conozco las personas que están allí para comer, escucho estas personas y se da un intercambio de ideas. Muchos son conocidos, intelectuales, vecinos, etc. Sin embargo, nosotros nunca escuchamos al mozo y, tampoco, al chofer de taxi. Los choferes de taxi también adoran contar su biografía. Entonces, yo empecé a trabajar con estas zonas que deberían ser conflictivas pero no lo son. Perdieron la capacidad de conflicto porque ganaron una cierta "opacidad profesional". Lo que yo discuto en este libro es esta opacidad que desnaturaliza las relaciones humanas. Las relaciones humanas se convierten en algo artificial. Por ejemplo, mientras comes el mozo habla y tú finges que estás escuchando, pero no lo estás (tanto es así que nadie se acuerda de lo que dice un mozo). Él, por otro lado, cree que estás interesado y por eso habla. Él quiere tener el apoyo de alguien que no pertenece a su clase social. Esta fue la zona que yo pretendí abordar en *Anônimos.* Una zona totalmente opuesta a la de las celebridades en que se expresa otro tipo de opacidad. Sin embargo, ésta no me interesa, obviamente. En *Anônimos* aparece una mezcla de varios mozos y de varios choferes. Yo fui dibujando un mundo que está en Ipanema pero que, al mismo tiempo, no está. En este se establece una convivencia diaria e intensa, a excepción de la hora de dormir. Partiendo de esta idea yo trabajo cuestiones más delicadas, como el tema de la sexualidad. La abordo a través de la posibilidad de transgresión. De la nada una persona de clase media puede tener sexo con una persona como ésta y, otra vez, ocurre un gran mal entendido pues no habrá posibilidad de comunión entre ellos. Siempre será el sexo pasajero, el sexo en la base del puro placer que es hecho y luego se olvida, como un cohete: explota y desaparece. Eso fue lo que intenté trabajar en *Anônimos* y que, en cierta medida, convierte este libro en un tipo de experimento social. No es solamente un experimento estético sino también social pues yo me preocupé de alejarme de los defectos de lo nacional popular. La manera más fácil sería la de narrar estos cuentos con las personas hablando mal. En *Anônimos*, por otro lado, todos hablan muy bien y saben lo que quieren de la vida. Yo pensé que ésta era la falsedad ficcional de la que yo debía valerme. En *Stella Manhattan* aparece una falsedad ficcional que, en el último caso, se forja en la explosión de la lengua portuguesa con las palabras en inglés, en español, etc. En *Anônimos* la falsedad también se establece a través de la lengua. Todos hablan bien. Hasta mismo en los cuentos narrados en primera persona no aparece ninguna huella de que el narrador sea un desclasificado. Es decir, desclasificada es la vida que la persona está viviendo.

Julio Ramos: Los relatos despliegan un modo distinto de trabajar la diferencia lingüística entre los personajes pues parece que hablar bien es una imposición social que no disuelve las diferencias…

Silviano Santiago: Un chofer sabe que tiene que hablar bien así como el mozo o el

bancario. En *Anônimos* aparecen todas estas figuras: choferes, mozos, bancarios, cajeros de supermercado. Los que trabajan en la caja de un supermercado adoran charlar. Eso pasa porque al hablar la persona para de trabajar un minuto. Ellas justifican que la gente le quiere hablar. Entonces, más que satisfechas, te cuentan lo que hacen. Esta breve charla significa un minuto de descanso para ella. Si no charlara, pasaría todo el día con los números…

Julio Ramos: En este libro introduces la cuestión del trabajo hoy en día en la creciente industria de los servicios…

Silviano Santiago: Un trabajo muy discriminado. Porque tú finges y este fingimiento es una manera de discriminar. La falta de escucha es una forma de discriminación. No estar abierto para que aquella vida entre en tu vida. Cuando miras una película, la vida retratada entra en tu vida. En este caso no. Son anónimos, no tienen el poder de una película o de una canción popular. No tienen ningún poder, nada, quedan en el vacío. Y, sin embargo, narran dramas terribles ¿Ya pensaste lo que es vivir en el suburbio, viajar todos los días a Ipanema, trabajar como cajero durante ocho horas —manejando mucha plata— y cobrando, al fin del mes, dos sueldos mínimos? También me interesaba mucho la cuestión de la honestidad, de la ética, que aparece en el cuento en que un bancario se casa con una chica del supermercado. Yo robaría, ¿entiendes? Esa honestidad que ellos practican es muy especial…

Julio Ramos: ¿Es algo un poco arcaico?

Silviano Santiago: Totalmente arcaico. Son relaciones congeladas por la ética. Mira que locura…

Julio Ramos: Cómo una ficción…

Silviano Santiago: Sí, de que es necesario ser honesto cuando, en realidad, no es necesario. Sin embargo, estas personas están sujetas a la presión del "yo tengo que ser honesto". En Brasil —mucho más que aquí— tú sacas la plata, diez, treinta, cincuenta mil y pasas, en efectivo, a la persona.

Julio Ramos: Cuando, en cambio, la corrupción en los niveles superiores parece ser…

Silviano Santiago: Total.

Julio Ramos: Un aspecto ya naturalizado de la máquina social, en otros niveles...

Silviano Santiago: Sin embargo, la naturalización se da en otros grupos. Entre estas personas que no escuchan y que no aprenden que la ética es un elemento importante. Cuando manejas plata que no es tuya, la ética pasa a ser un elemento importante. Sino, seríamos todos ladrones. Estas eran las cuestiones que me interesaba abordar en este libro y que me parece que son nuevas. Esta visión de los grupos urbanos que conviven. Sobre todo en Brasil, donde aparentemente conviven con mucha cordialidad y simpatía. Pero, en realidad, no hay cordialidad ni simpatía, ni de una parte ni de la otra. Lo que existe es un congelamiento

de las relaciones. O, por lo menos, lo que yo llamo congelamiento. Es un libro que me gusta mucho pero no sé, a veces me da la impresión de que es leído como si *Cidade de Deus* o cosas de este género fueran más importantes…Eso porque hay un intento de desclasificar las clases bajas.

Julio Ramos: Parece que la literatura no ha producido grandes relatos sobre esa clase trabajadora en el sector de servicios…

Silviano Santiago: Sí. La literatura no ha producido grandes relatos en estas zonas del trabajo. No de este tipo. Tenemos aquellos relatos de João Antônio pero que, por lo general, retratan los malandros. Se trabaja estos grupos como malandros o pícaros. Como en el caso de João Antônio con el Leão-de-chácara (bouncer) y otros personajes maravillosos. Rubem Fonseca también va a trabajar estas figuras pero siempre como "la clase que es llevada" o como personajes medio folclóricos que son tratados también desde la mirada folclórica. El *bouncer,* Leão-de-chácara, el fuerte, etc. Estos personajes no son caracterizados como seres humanos y este fue mi intento.

Viajes y cosmopolitismos

Julio Ramos: Exploremos un poco más el tema del cosmopolitismo. Los orígenes de ese debate en la ilustración, lo que significó para Kant el concepto de cosmopolitismo y de la hospitalidad resulta muy distinto de lo que significa viajar hoy día. El cosmopolitismo actual parece estar muy marcado por el consumo. Por la posibilidad de consumo y por otros tipos de transacciones. *Viagem ao México* y *Stella Manhattan* mismo registran una trayectoria muy distinta de lo que significa el viaje turístico...

Silviano Santiago: No incluyo en mi noción de cosmopolitismo el viaje turístico. No me interesa. Yo considero como modelo estos viajes, por así decirlo, emblemáticos de la modernidad. Tú tienes, por un lado, este viaje de Artaud a México que expresa una obsesión "civilizatoria" reputada por el hecho de encontrarse fuera de Europa. Le gustaría estar entre los Aztecas mexicanos. Es decir, en este caso, es una especie de viaje y de viajante heroico. Por otro lado, tienes las misiones artísticas o culturales del tipo, por ejemplo, de la fundación de la Universidade de São Paulo (USP). Lo que también es un tipo de viaje heroico. Tú estás en Francia, eres joven y tienes una carrera por delante. Sin embargo, prefieres abandonar el doctorado. Ninguno de estos viajeros tenía doctorado. No es por casualidad que estas figuras no hayan enseñado en la universidad francesa. Terminaron dando clases, al fin de la vida, en el Collège de France porque, en éste, no se exigía el doctorado. Nosotros nos olvidamos que el viaje es heroico por esto. Porque se pierde la oportunidad de

ser profesor universitario en Francia, en su país de origen, en este caso. Este tipo de viaje, por ejemplo, me interesa mucho. Son vidas completamente transformadas. Nosotros hablamos mucho de Levi-Strauss, por *Tristes Tropiques*, pero si lees *Tristes Tropiques* puedes percibir que la formación de su autor era sociológica. Él no sabía absolutamente nada de antropología. Cuando llega a Brasil, en la universidad, le informan que será profesor de antropología. En eso, tuvo que empezar de cero su conocimiento antropológico.

Julio Ramos: ¿Se reinventa como antropólogo?

Silviano Santiago: Levi-Strauss se inventa como antropólogo en Brasil. Eso es lo fascinante. Estos viajes, artísticos o universitarios, me interesan. Surgen también figuras como Roger Bastide —quien también me interesa mucho— que descubre la cuestión de lo afrobrasileño. Él empieza con lo afrobrasileño para después trabajar lo afro- latinoamericano. Él, muy joven también, viaja a Cuba y se transforma en un gran personaje. Me refiero a este tipo de persona. No pretendo, siquiera, hablar de Braudel que inventa su valija cuando va a enseñar historia en la USP pues este caso se me escapa un poco. Este tipo de viaje a lo desconocido es, al mismo tiempo, un viaje a lo más profundo de una disciplina universitaria. En Europa está el famoso viaje de Dakar-Djibouti de que Levi-Strauss y muchos antropólogos no participan pero otros sí. Este viaje a África es realizado, obviamente, porque Dakar y Djibouti son posesiones, colonias francesas. Entonces, lo que ellos atraviesan a procura de piezas que serán usadas en la creación del Musée de l'Homme, en Paris, es la África colonial. Sin embargo, en Brasil, aunque no sean tratadas con el mismo respeto, estos otros viajes, me parece, son tan heroicos como Dakar-Djibouti. Son, incluso, más bellos pues acaecen la construcción de una universidad al paso que no se construye nada —a no ser en París— como resultado del viaje Dakar-Djibouti. Me interesan también los viajes diplomáticos que, aparentemente, no tienen ninguna importancia pero que se transforman debido a una obsesión del artista. Por ejemplo, João Cabral de Melo Neto que también era diplomático. Voy a mencionar estos casos brasileños porque son menos conocidos. Es extraordinaria la manera como João Cabral de Melo Neto viaja a España. Él viaja para reencontrar el nordeste brasileño. Traduce el nordeste brasileño en términos españoles, al mismo tiempo que traduce Andalucía en términos de nordeste. Estas confluencias son muy especiales. Para mí, estos viajes también son heroicos pues posibilitan la creación. Además, está el caso del mexicano Alfonso Reyes en Brasil, amigo de Manuel Bandeira. Sin embargo, yo estoy pensando en otro viaje aún más fascinante: el de Paul Claudel y Darius Milhaud, en 1917, a Rio de Janeiro. ¿Tú sabes que ningún libro sobre el modernismo brasileño, sobre los antecedentes de la *Semana de Arte Moderna*, cita este viaje? Sin embargo, en esta época Da-

rius Milhaud conoce a los compositores populares brasileños y empieza a escribir música erudita a partir de composiciones populares del nordeste, como es el caso de "Le Boeuf sur le Toit".

Julio Ramos: En el caso de Brasil está también el viaje extrañísimo de Gottschalk y su muerte durante un concierto en Río. También compuso en Puerto Rico, Cuba, Argentina y España. En Puerto Rico escribió una pieza puertorriqueña, un fenómeno, realmente. Seguramente un compositor mulato de Luisiana…

Silviano Santiago: De Luisiana, así es. A partir de estos viajes, yo intento realizar un recorrido sobre la cuestión del cosmopolitismo. Intento traerlo de vuelta al nuevo milenio en un momento en que se hace muy importante, según mi punto de vista, repensar la inserción de Brasil en el mundo. Sin duda la economía brasileña se insertó en el mundo con los famosos BRICs. Frente a eso, tenemos que empezar a pensar como Brasil, en cuanto cultura (yo uso una expresión de Helio Oiticica que me gusta mucho) como el "lenguaje-Brasil" se hace cosmopolita. Como van a realizarse los viajes de brasileños para fuera - para Bolivia, Argentina o incluso, Estados Unidos, China, adonde sea. Este lenguaje-Brasil me interesa en la calidad de escritor, crítico literario y pensador del lenguaje.

Julio Ramos: Muy interesante preguntarse cómo viaja hoy en día un intelectual brasileño, cuáles son sus mapas…

Silviano Santiago: Y cómo viajan las imágenes de pintores y las películas brasileñas. Eso me interesa porque nosotros estamos empezando a exportar y tenemos que pensar bien la cuestión. Porque no vamos a exportar películas convencionales, tipo Hollywood. Eso sería fácil. No vamos a escribir como Naipaul, pues esto sería fácil. Si escribiéramos de una manera medio "apátrida" sería fácil. Sin embargo, ¿qué vamos a hacer con el lenguaje Brasil? La pregunta es, ¿cómo lo convertimos en un lenguaje cosmopolita, en un lenguaje reconocible?

Julio Ramos: Tu libro reciente sobre Sérgio Buarque de Holanda y Octavio Paz, *Las raíces del laberinto,* parece ir en esa dirección...

Silviano Santiago: Sí, va en esta dirección. Se propone pensar las confluencias e interpretaciones de fondo literario de dos naciones latinoamericanas. Al final, yo no dejo de ser un crítico literario. No dejo de ser un escritor. Las interpretaciones de ambos autores son nítidamente literarias y, en el caso de Paz, también se trata de un gran escritor.

Julio Ramos: El libro expande el potencial de un nuevo diálogo con Hispanoamérica que no ha sido, digamos, muy fluido en la historia brasileña…

Silviano Santiago: Hubo intentos. Con la Revista *Margens,* por ejemplo. Uno de los precedentes merece todos los elogios: un dialogo entre Octavio Paz y Haroldo de Campos. Haroldo tradujo *Blanco* y publicó en Brasil. Además tenemos el antecedente de Alfonso Reyes que fue muy importante también. José Vasconcelos fue a Brasil en el 1922…

Julio Ramos: Gabriela Mistral también...

Silviano Santiago: Gabriela Mistral vivió en Petrópolis pero no fue algo que haya dejado marca, de hecho. Pablo Neruda pasó muchas veces por Brasil. Su pasaje fue más significativo por la política, no propiamente por la poesía. Sin embargo, hay un caso extraordinario que yo creo que no ha sido narrado hasta hoy. José Vasconcelos y el grupo de artistas ligados a él llevaron, en 1922, en homenaje al centenario de la independencia brasileña, una estatua de Cuauhtémoc (el último emperador Azteca) que está en Botafogo...

Julio Ramos: ¿Está en Botafogo? ¿La llevó Vasconcelos?

Silviano Santiago: Y un grupo. Entre ellos un poeta que conocí en México, con quien charlé mucho y que tiene poemas sobre Brasil escritos en aquel entonces (yo no puedo acordarme de su nombre ahora). Este tipo me contó cómo fue el viaje. Dijo que fueron en avión y que la estatua embarcó antes en navío. Durante la inauguración de la estatua en Botafogo (cerca del Pão de Açúcar), el avión quedaba rotando por arriba y ellos tiraban flores desde arriba. Es decir, siempre hubo este reconocimiento pero son cosas que a veces no dejan huella. Muy raro, ¿no?

Julio Ramos: En tu trabajo sobre el arte contemporáneo, especialmente sobre Helio y Lygia, aparece otra mirada de la línea ecuatorial y la división entre norte y sur. En referencia a la obra de la artista Adriana Varejão señalas cómo el cuerpo mismo se transforma en geografía. Esa es una zona menos explorada de tu reflexión sobre el cosmopolitismo, ¿no? Una zona, que de algún modo, repiensa los mapas – el Norte, el Sur, el lugar del cuerpo y del deseo...

Silviano Santiago: Surge, otra vez, la cuestión del sujeto, aunque ahora en términos plásticos. Por eso, me interesa Kant. Porque Kant trabaja, así como actualmente Laclau, me parece, la cuestión del antagonismo. Las sociedades se convirtieron en algo tan impenetrable a los cambios y a las transformaciones que los "agujeros" tienen que ser abiertos de manera gloriosa. Son los viajes. Observa cómo siempre está la idea del viaje. Solo que, en este caso, son viajes de imágenes que no son plásticas en el sentido tradicional. No tienen el soporte convencional del cuadro. No es Portinari que viaja. No son las imágenes de Portinari, Tarsila, etc, sino el propio cuerpo que tendrá que viajar en este proceso de inserción. Y estos viajes son cada vez más comunes porque existe una novedad, creo, en la subjetividad. Por eso no pasa por el mapa que es colonizador…

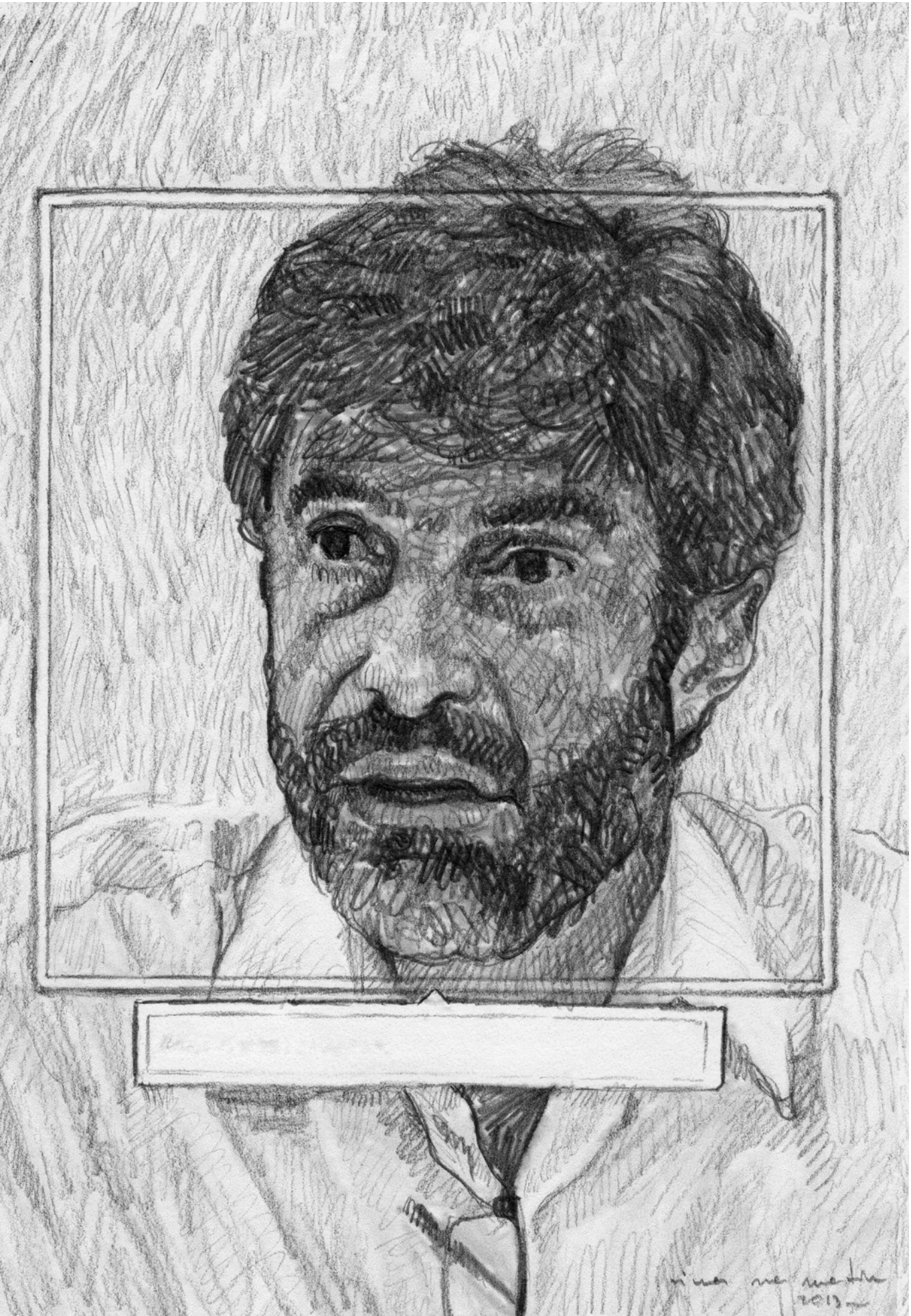
Julio Ramos: ¿La idea o el esquema del mapa?

Silviano Santiago: Sí, la idea del mapa es colonizadora. O a las derechas o a las inversas. Ya no está la posibilidad de invertir las cosas del mundo. Para mí, es una utopía muy grande creer que el Sur se convertirá en el Sur —maravilla— mientras el norte en Norte decadente. Lo que hay son dislocamientos violentísimos,

representados por China, India, Brasil —y como uno se inserta en esta nueva "economía mundo". Hubo una economía mundo anterior —británica, americana, según el raciocinio de Braudel— y hay, ahora, otra forma de economía mundo que no podemos imaginar claramente pero podemos darnos cuenta de los cambios y de las transformaciones. Entonces, inicialmente, estas relaciones se van a dar mucho más por medio de la imagen y de la música que, propiamente, de la palabra.

Julio Ramos: ¿De la literatura?

Silviano Santiago: Claro. La palabra es un obstáculo, eso es innegable. Como dijo Stoppard: - "¿Qué es eso de escribir en una lengua que nadie lee?" Por eso mi interés creciente por la música y por las artes plásticas. Sobre todo, porque, en ambas, la cuestión del cuerpo es muy importante. Puede ser un cuerpo negro, como es el caso de Carlinhos Brown, Gilberto Gil, o puede ser un cuerpo amulatado, el caso de Caetano, un cuerpo femenino, un travesti, como Ney Matogrosso. En resumen, todas esas formas de composición del "lenguaje Brasil" están allí presentes. Sin embargo, están presentes también a partir del propio cuerpo. Carlinhos Brown no canta de la misma manera que Gil, quien no canta de la misma manera que Adriana Calcanhoto (que es lésbica) quien canta diferente de Maria Bethânia o Caetano Veloso. Cada uno de ellos expresa un lenguaje Brasil que no podrá ser codificado fácilmente diciendo: - "Ah, ya sé lo que es el lenguaje Brasil. Es samba, es bossa-nova…".



Violencia y representación. Entrevista a Idelber Avelar

Mary Luz Estupiñán & Raúl Rodríguez Freire

En agosto pasado, Idelber Avelar, uno de los principales críticos latinoamericanos del presente, visitó Chile con motivo del coloquio *Entre-lugar y traducció*n. Enterados de su visita, invitamos a Idelber a la Universidad Católica de Valparaíso, con el fin de discutir uno de los capítulos de su libro *Figuras da Violência: Ensaios sobre Ética, Narrativa e Música Popular* (UFMG, 2011). La noche previa al encuentro, conversamos sobre la necesidad de traducir al español este libro y nosotros pensamos que Palinodia sería la editorial adecuada para un proyecto como este. Unos días más tarde, Miguel Valderrama y Alejandra Castillo nos preguntaron si estábamos interesados en traducir, ahora en castellano, *Figuras de la violencia*, propuesta que aceptamos inmediatamente. Como parte de este proyecto, surgió la presente entrevista, que traza un recorrido por el trabajo del crítico minero, pregunta por sus diferencias y repeticiones escriturales, y por sus lecturas luego de *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo* (Cuarto Propio, 2000), un libro central en el campo de la crítica y la cultura latinoamericana del siglo XXI.

Mary Luz Estupiñán y Raúl Rodríguez Freire: En *Alegorías de la derrota,* Walter Benjamin y en particular su obra *El origen del drama barroco alemá*n, resultan centrales, mientras *Figuras da Violência* (UFMG, 2011), un libro que gracias a la editorial Palinodia, veremos en español durante el año próximo, también tiene como eje articulador a Benjamin, particularmente aquel que nos recordó que la cultura es inseparable de la reproducción permanente de barbarie. Ambos libros develan la centralidad del crítico alemán en tu trabajo, de manera que nos gustaría partir esta entrevista preguntándote por esa persistencia y cómo ella se sitúa respecto a América Latina.

Idelber Avelar: Es cierto que Walter Benjamin ha sido el pensador con cuyos textos he tenido más cercanía, de manera muy constante y durante más tiempo. Por cierto, no se trata de la cercanía de un especialista, sino de la cercanía de alguien que hace un uso anárquico y relativamente aleatorio de su trabajo, el que con los años se ha ido imponiendo a medida que vuelvo a los problemas que me obsesionan. En cuanto a América Latina, empecemos por algunas respuestas clásicas que no me satisfacen.

Los acercamientos entre la obra de Benjamin y la utopía, la catacresis y el ideologema conocidos como "América Latina" tienen una historia que no convendría tomar al pie de la letra sin cuestionar. Nunca me han convencido mucho las analogías entre el carácter marginal de Benjamin respecto de las grandes tradiciones del pensamiento contemporáneo y el lugar marginal de América Latina en el mundo moderno. Estas operaciones analógicas nunca me han parecido de mucha productividad. Se establece la analogía y luego no hay mucho más que hacer con ella.

Tampoco nunca me interesaron suficientemente algunas de las lecturas de Benjamin que se impusieron como canónicas en América Latina: la que equivocadamente veía en los ensayos sobre Baudelaire y la modernidad una celebración del *flâneur;* la que de modo voluntarista lo reivindicaba como precursor del posmodernismo; la que vislumbraba en su ensayística juvenil una suerte de matriz total del misticismo, como si éste fuera una clave explicativa de los textos posteriores. Estas lecturas no son exclusivas de América Latina, pero tuvieron aquí una gran difusión.

En el caso de mi propio interés, es posible que haya jugado cierto papel una característica de la tradición brasileña. Me refiero a su endémica tendencia a la desmemoria. Nos construimos como nación a costa de una brutal borradura de la sangre vertida en el pasado, olvidada para que se pudiera tejer el mito del país cordial y sin fracturas. Las rebeliones de esclavos como la de los musulmanes en Bahía en 1835, la brutal represión de los quilombos como Palmares (1695), las revueltas populares como la Cabanagem (1835-40) y la Balaiada (1838-40), para no hablar de la existencia de una fuerza policial responsable de la constante violencia contra negros y pobres, son algunos –entre incontables ejemplos– de una Historia cuyo carácter sangriento, atroz, ha sido borrado a un nivel que me parece singular en toda América Latina. Nuestro pasado sigue siendo escrito con las metáforas de la democracia racial, la tolerancia y la cordialidad. Sin duda esta Historia y su constante borradura ayudan a explicar mi interés en la concepción benjaminiana del pasado como pendencia en reclamo de redención. Se trata de una demanda urgente en mi país.

Pero también hay una respuesta específicamente estética para el interés que Walter Benjamin siempre me ha generado. En el momento en que yo me formaba intelectualmente en Brasil, el vanguardismo adorniano y la ortodoxia lukacsiana eran las dos grandes vertientes estéticas en la izquierda. Ambas fracasaban, a mi modo de ver, al lidiar con los fenómenos que más me interesaban, desde los cruces entre formas literarias vanguardistas y populares, como las que caracterizan la obra de Manuel Puig, a la explosión de potencial contestatario e innovador de ciertas manifestaciones de la cultura de masas, como el heavy metal que

yo acompañaba de cerca en Belo Horizonte. Benjamin se nos aparecía como el único pensador de la tradición estética de izquierda a partir del cual se podrían pensar estos fenómenos. Mi distancia respecto a las dos tradiciones mentadas se va consolidando en la medida en que tomo contacto con el rechazo de Brecht a Lukács —emblematizada en la frase "cada crítica de ellos contiene una amenaza" (frase que entendí perfectamente la primera vez que la escuché)— y con la correspondencia que documenta la brutal relación de explotación de Adorno hacia Benjamin.

Mary Luz Estupiñán y Raúl Rodríguez Freire: Considerando el arco que va de *Alegorías de la derrota* a *Figuras da Violência,* es posible encontrar líneas de continuidad y de diferencia. Al respecto, dos son los movimientos a los que nos gustaría que te refirieras, uno material, por llamarle de alguna manera, y otro formal. Por una parte, *Alegorías* sitúa tu reflexión en el espacio literario, pero este es menor en *Figuras,* dado que ha sido complementado por un interés en la música y el fútbol, además de la filosofía (y la) política, aunque extrañamos un trabajo detenido con la imagen visual, dado que es un registro dominante dentro de la producción cultural contemporánea. Por otra parte, percibimos en tu trabajo crítico un deslizamiento que va del libro a internet (ya sea mediante tu blog o tu cuenta de Facebook), por cierto, un lugar virtual al que se articula fuertemente la imagen y desde el cual parece transitar gran parte de tu política intelectual.

Idelber Avelar: Ustedes tienen toda la razón en que mi relación con las artes visuales –y también con el cine– es bastante precaria. Se trata de una limitación mía, sin duda. Por otro lado, ustedes han visto muy bien que mi trabajo en la red está fuertemente articulado con la imagen, no solo con la fotografía y el diseño, sino también con la dimensión visual del propio texto, algo que es bastante clave en la red (al escribir para la red, los párrafos, por ejemplo, deben tener otra longitud, fundamentalmente por motivos visuales). Este trabajo ha pasado a ser parte de mi perfil y no me veo prescindiendo de él, aunque los costos en términos de productividad académica son bastante altos. Siempre me interesaron los problemas del intelectual y su intervención en la esfera pública, pero no me imaginaba, cuando empecé a escribir "O Biscoito Fino e a Massa" (http://idelberavelar.com), que el blog sería la salida (o más bien la entrada) para una cuestión que en aquel momento yo todavía entendía desde los marcos de los medios de comunicación tradicionales. Cuando lo cerré, en 2011, él había conquistado algunas decenas de miles de lectores diarios, había acumulado algunos millones de visitas y se había consolidado mi convicción de que ya no era posible pensar el problema del intelectual público sin hacerse cargo de las redes, sin entender la dinámica de Internet.

Un componente complejo de este problema es la relación entre el trabajo académico y el activismo como intelectual público en la red. Hay un número considerable de académicos que escriben en Internet, pero buena parte de ellos se limita a hablar

como especialistas, es decir, intervienen solo dentro de los marcos autorizados por su *expertise* disciplinaria. No hablan como intelectuales públicos, sino como expertos. Son los filósofos que escriben blogs de filosofía, los físicos que escriben blogs de física, etc. Estos no suelen ser espacios de mucho impacto en la red, por obvias razones. Por otro lado, la tentación de ser un diletante es muy fuerte, porque la red es el espacio donde se discute absolutamente todo, y la presión para hablar es fuerte. Lo que me interesa es tensionar y jugar con estas dos líneas: la académica, que me lleva a hablar solo de mis especialidades, y la dinámica de la misma red, que me pide que hable de todo.

A mí me parece que una de las grandes novedades de la red es que el mecanismo de autorización del habla no está dado de antemano y cuando se lo conquista, tampoco está garantizado para siempre. He visto a brillantes intelectuales, autores de excelentes libros, naufragar en la red por no entender cómo opera este mecanismo. La interactividad, por ejemplo, es implacable: en el "Biscoito Fino e a Massa", cuando yo cometía un error factual, los lectores me lo corregían en cuestión de minutos. Fue una excelente escuela. La transparencia es otra cuestión clave. Es relativamente simple, por ejemplo, esconder una insuficiencia argumental en una nota al pie de un libro académico. En la red, si enmascaras tus condiciones de enunciación, estás frito. No funciona, te agarran por el pie. Hay pocos intelectuales que han comprendido realmente esta dinámica.

Mary Luz Estupiñán y Raúl Rodríguez Freire: Cambiando de tema… fuera de Brasil, es más o menos conocido que durante los años 60 y 70 se encontraban dos grupos de fuerte influencia en los estudios literarios, uno afincado en São Paulo, de corte marxista y/o neomarxista y que trabaja fundamentalmente a partir de Lukács, Gramsci y Goldman, en conjunto con la Escuela de Frankfurt, y otro en Río de Janeiro, que leía a los estructuralistas y postestructuralistas, como también a los formalistas rusos y a Heidegger. Tu formación brasileña se dio en Belo Horizonte y luego realizaste tus estudios de postgrado en Estados Unidos, donde trabajas actualmente ¿Con esta doble distancia, cómo ves la presencia de estos dos grupos hoy en día… y de manera más general, cuál es tu percepción de la crítica en Brasil?

Idelber Avelar: A la academia paulista la veo mucho más homogénea que la de Río. Tengo incontables amigos en las grandes universidades de São Paulo y ellos saben que lo digo públicamente, en el espíritu de la crítica fraterna y honesta. La USP, especialmente, se metió en una endogamia en la que cada generación forma a la subsiguiente en la repetición de sus propios postulados, sin condiciones de revisarlos y sin ánimo para entablar relaciones con el afuera. Tengo para mí que los estudios literarios en la USP se han visto muy perjudicados por ello. Por supuesto que hay excepciones notables, como Jaime Ginzburg, un pensador

esencial en todos los sentidos, pero de la escuela sociológica de São Paulo ya nos hemos acostumbrado a saber qué esperar. En Belo Horizonte el cuadro era, y sigue, bastante diverso. Tuve clases con barthesianos, marxistas, lacanianos, derridianos, estructuralistas, gente que trabajaba con los *speech acts*, con la estilística hispánica, con la semiótica peirciana, con los Estudios Culturales. Una de las claves del destaque que ha alcanzado la UFMG en Letras ha sido esta diversidad.

Creo que se sigue haciendo crítica literaria de muy buena calidad en Brasil. Los problemas más graves que veo no son específicos de la crítica literaria, sino estructurales de la universidad brasileña misma. El productivismo de la fábrica de papers, la endogamia de los concursos de resultado preestablecido, los modelos cuantitativos de evaluación, las largas citas de autoridad con las que se mimetiza un "marco teórico" completamente divorciado del objeto para iniciar las tesis: todos estos problemas son transdisciplinarios, no se limitan a la crítica literaria. Los mejores críticos de mi generación y de las generaciones inmediatamente anterior y posterior a la mía (Jaime Ginzburg, Alexandre Nodari, Maria Esther Maciel, Denílson Lopes, Ítalo Moriconi, Regina Dalcastagné, Eduardo Sterzi, Márcio Seligmann, para citar algunos) me parecen ser precisamente los que lograron encontrar una escritura que escapa a la homogeneización de la fábrica de papers, ya sea buscando efectos poéticos o políticos, ya sea logrando un rigor investigativo con las fuentes, que prescinde de las citas protocolares y de la paráfrasis autorizada. No hay dudas de que la buena crítica literaria brasileña hoy se hace en la universidad —ya no existe crítica literaria propiamente tal en la prensa o en las revistas literarias no académicas—, pero ella suele siempre estar en tensión con el aparato universitario, rehusando su voracidad homogeneizadora.

Mary Luz Estupiñán y Raúl Rodríguez Freire: La cuestión del valor y el canon ha recibido cierta atención de tu parte. En *Figuras da Violência*, señalas que un clásico "es aquel texto que, ante la tentativa del crítico de circunscribir sus condiciones de posibilidad, sus orígenes, su suelo fundante, le lanza a la cara un fondo falso, producido por el mismo texto… El crítico entiende que ninguna lectura de un clásico es inmune a los peligros de la regresión infinita" (207). Desde esta lectura, *María* de Jorge Isaac –central en el sexto capítulo– se confunde con la realidad a la que alude. En cuanto al valor, tu punto es que es imposible escapar de él, de manera que la alternativa sería considerar que "el más absoluto valor estético debe ser aquél que nos permita, a cada momento, desarmar completamente los absolutos y volver a rearmarlos, permitiéndonos vislumbrar algo obnubilado en los arreglos anteriores" ("La construcción del canon y la cuestión del valor literario" 221). Estando completamente de acuerdo, nos gustaría complejizar este punto, a partir de la cuestión del mercado, que ha llegado a desordenar los cánones y los valores con que la

crítica, desde un Harold Bloom a un Jean-Marie Schaeffer, pasando por un Terry Eagleton, ha operado. Podrías extenderte al respecto.

Idelber Avelar: Esta es una cuestión que me ha interesado mucho. Para empezar, yo dejaría a los lectores hispanos la recomendación de que consultaran la versión más extensa del ensayo que ustedes citan, publicada en portugués en la *Revista de Abralic* y disponible en internet. El intento en este texto es desarrollar lo que llamo una teoría agnóstica del canon, es decir, desnaturalizar el concepto de valor y cuestionar la idea de que existan objetos estéticos en sí. Incluso en las poéticas llamadas materialistas, la tracción de la metafísica del desinterés kantiano ha sido considerable. Sobre esto, el crítico británico Tony Bennett escribió un bello libro, titulado *Outside Literature,* en el que demostró que el mismo marxismo, de amplia producción en el terreno de la estética, jamás rompió completamente con las nociones de valor estético autónomo, desinterés contemplativo y belleza intrínseca. Si hay algo que Adorno y Lukács comparten, por ejemplo, es la premisa de que es posible determinar inmanentemente lo que es una gran novela, una gran sinfonía o un gran poema..Harold Bloom sería para mí la naturalización al máximo grado de este modelo inmanentista de la estética. Para Bloom, la consolidación de un canon se explica porque algunas obras han penetrado en la esencia humana y con ello trascendido su momento histórico, volviéndose legibles para toda la humanidad. En Barbara Herrstein Smith, que es la gran inspiración para mi trabajo sobre el canon, hay otra posición, muy distinta. Homero no ha sido traducido, reeditado, adoptado en el currículum, comprado en bibliotecas, llevado al cine, etc., porque supuestamente traiga en sí alguna esencia transhistórica sobre la naturaleza humana, sino exactamente lo contrario. Nos hemos acostumbrado a leer lo humano en la *Iliada* y la *Odisea* precisamente porque estos libros han sido reiteradamente traducidos, reeditados, incorporados a las bibliotecas, etc. Estudiar la construcción de un canon es mapear la dinámica de un campo de fuerzas institucional, no develar una y otra vez una inmanencia durmiente que esté a la espera de ser descifrada.

Para entender mejor la relación de todo esto con el mercado, habría que precisar el sentido de este término. El mercado no es solamente el espacio de (des)organización de las mercancías en el régimen capitalista. Hay también un mercado simbólico, en el que los textos adquieren valores irreductibles, tanto a su precio monetario como a su valor de cambio en cuanto mercancía. De hecho, en estética podríamos hablar de una multiplicidad de mercados simbólicos (en el mundo editorial, en la universidad, en la prensa, en los mismos círculos literarios, etc.) que a menudo están en contradicción con el mercado *stricto sensu*. Piénsese aquí, por ejemplo, en el verdadero linchamiento que sufre Paulo Coel-

ho, en la mayoría de los casos sin que los linchadores hayan intentado leer una página suya. Por otro lado, piénsese en la notable oscilación del valor simbólico de Julio Cortázar en Argentina, visto como artista revolucionario hace cuarenta años y hoy considerado, por muchos de los principales críticos y escritores del país, como escritor que sufrió enormemente con el paso del tiempo, cuando no un escritor para adolescentes, a secas.

Me interesa estudiar la dinámica de este mercado simbólico sin anclarme en ningún momento en un concepto trascendental de valor estético. Me interesa, asimismo, estudiar en las mismas poéticas llamadas materialistas la supervivencia de estas nociones inmanentistas-trascendentales de valor. Valga el oxímoron: son inmanentistas porque el valor allí suele ser localizado en una inmanencia durmiente del mismo texto, independiente de los mecanismos institucionales de valoración; son trascendentales porque según ellas el valor supuestamente rebasa su contexto histórico y permanece legible de manera transhistórica como cifra de la humanidad.

Mary Luz Estupiñán y Raúl Rodríguez Freire: Ahora quisiéramos volver a *Alegorías de la derrota* y desde cierta lectura realizada en Chile, problematizar el vínculo entre literatura y crítica. El filósofo Pablo Oyarzún señaló en su presentación que las obras trabajadas en *Alegorías,* no satisfacían "en todo su alcance la alta exigencia que esa noción [de alegoría] plantea". Tal imposibilidad se habría debido a una sobrevaloración "respecto a la eficacia de las obras examinadas". Ahora bien, Oyarzún señala que ello se habría debido al ejercicio mismo de la crítica —"que debe reclamar la existencia de la obra allí donde esta no está dada"—, y no a un voluntarismo ingenuo o descuidado. Yendo más allá de este diferendo, al que por supuesto nos gustaría que te refirieras, queremos preguntar por tu lectura de obra de Roberto Bolaño, pues tenemos la impresión de que su escritura es post postdictatorial, en el sentido de que, por ejemplo, si leemos *2666* bajo el signo de la alegoría, esta nos llevaría a detenernos no tanto en el duelo y la melancolía, como en la ruina y la fragmentación. "La parte de los crímenes" sería apropiada para ello. No obstante, en tanto la crítica es una forma de lectura, y hoy día no necesariamente una de las más relevantes, como muestra espléndidamente "La parte de los.críticos", obras como *2666* y lecturas como las de Oyarzún, permiten invertir la exigencia, y preguntarse si hoy la crítica satisface en todo su alcance la exigencia de cierta literatura contemporánea.

Idelber Avelar: Creo que Pablo tiene toda la razón en su observación. Sí, *Alegorías* tensionaba algunas obras al punto de demandarles algo que no podían hacer. No me quedaba más remedio, por lo menos no en el universo de las obras de prosa de ficción (en la poesía sí —pensemos en Juan Gelman o en el primer poemario de Diego Maqueira—, pero soy pésimo crítico de poesía). En cierto sentido, se trata de una operación que caracteriza no solo libros modestos como el mío, sino clásicos de la crítica literaria. La crítica es un discurso nocturno y lo merodea un des-

tiempo: llegar tarde, no alcanzar a describir el objeto, quedarse corto, en la mayoría de los casos, o bien exigirle lo imposible, extraer de él un jugo que él no puede dar.

Es muy curiosa la inversión que ustedes proponen en el caso de Bolaño. No he manejado toda la bibliografía secundaria sobre el escritor chileno, pero tengo la sensación de que la obra de Bolaño agarra la institución literaria a contrapié. Al revelar su dinámica mezquina, sus aspectos más mercantiles, su intercambio de favores, su mercado de intereses, los papeles nada inocentes del periodismo y de la academia, Bolaño le plantea un reto a la crítica literaria: examinar su propio lugar en la economía del horror. En este sentido *2666* y *Los detectives salvajes* son obras claves de la metaficción contemporánea. No son solamente grandes anatomías de la violencia y del duelo, sino que también son autopsias de una institución literaria que creíamos por lo menos parcialmente inmune al horror. Pero me parece cierto lo que dicen: la crítica no se ha hecho cargo del problema todavía. Quizás no esté en condiciones de hacerlo.

Mary Luz Estupiñán y Raúl Rodríguez Freire: Continuando con la cuestión de la violencia y la representación, en el capítulo dedicado al siglo XIX colombiano, señalas que *María*, de Jorge Isaac, podría ser considerada como el primer romance de violencia en Colombia, no porque su representación sea explícita, sino precisamente por lo contrario, por encubrir la verdad de las relaciones raciales al inscribirla en los silencios de la novela (218). Hoy en día, en escritores tan distintos (pero que parecen compartir aquello que has llamado "estética de la neoviolencia"), como Fernando Vallejo, Jorge Franco, Tomás González o Santiago Gamboa, la violencia aparece tan explícita en sus obras, que es difícil percibir que tal estrategia retórica, parece tener fuertes herederos. Pensamos en García Márquez, que sublimó la violencia que acompaña a todo acto fundacional como lo es el de fundar una ciudad. ¿Crees que obras como *Los pasos perdidos* o *Cien años de soledad*, puedan ser leídos como una retórica de la inocencia y, por lo tanto, como novelas de violencia, en el sentido en que lees *María*?

Idelber Avelar: Creo que sí, especialmente en *Los pasos perdido*s. Hay una violencia retórica implícita en la representación de las tres mujeres, Ruth, Mouche y Rosario, cada una de ellas silenciada, a su modo, para que el viaje de autodescubrimiento del protagonista pueda tener lugar. Las lecturas de *Los pasos perdidos* en general se centran en este viaje, o bien en el contraste entre la ciudad y la selva, o bien en la cuestión del origen —todos ellos problemas planteados por el mismo protagonista—, pero la violencia fundante en la novela me parece ser la que decreta el silenciamiento, o la ventriloqua, de las personajes femeninas.

En el caso de la literatura colombiana contemporánea, hay un dato que valdría la pena analizar, que es la naturalización de la representación de la violencia, el

rasgo definidor de lo que llamo la estética de la neoviolencia. Paradójicamente, este tipo de lenguaje realista, fotográfico, descriptivo, termina acolchonando los efectos de la atrocidad. Las muertes se.suceden como si los cuerpos fueran desechables. Las imágenes de asesinatos y torturas se multiplican como si fueran una suerte de orden natural de las cosas, inmutable e inscrito en el destino del país. En este sentido me parece notable lo que hace Fernando Vallejo, instalando un desorden en el propio lenguaje, haciendo que la voz narrativa misma deje entrever los efectos de la atrocidad. Me parece una estrategia más fructífera. La otra obra contemporánea que me parece escapar de las trampas de la estética de la neoviolencia es *El ruido de las cosas al caer,* de Juan Gabriel Vásquez, que elige una forma oblicua, menos obvia, de tratar del impacto de la violencia en la vida de un personaje.

Creo que en América Latina como un todo, pero muy especialmente en Colombia, dado el lugar central que ocupa la violencia en la autodefinición del país, la cuestión fundamental es combatir los efectos de la naturalización del tema. Y la literatura realista ha sido un gran instrumento de esta naturalización. Hay varias formas de cuestionarla, desde luego, incluso exacerbando sus efectos, como hace Bolaño en *2666*.

Mary Luz Estupiñán y Raúl Rodríguez Freire: Tu trabajo actual está desarrollándose en una relectura de la masculinidad, podrías hablarnos de este nuevo proyecto…

Idelber Avelar: A pesar de que como activista siempre he estado muy cercano al feminismo y como docente siempre he incluido la teoría feminista en mis cursos, creo que en mi escritura las jerarquías de género han recibido menos atención que las de raza, clase u origen nacional. El proyecto actual es la realización de un viejo deseo: dedicar atención minuciosa, durante algunos años y a lo largo de un libro, a la cuestión del género en la literatura, y específicamente a la invención de la masculinidad. La literatura latinoamericana es rica en la construcción de las imágenes, hábitos, figuras y discursos a los que asociaríamos el concepto de masculinidad, que es bastante reciente, por cierto. Con algunas excepciones (Rebecca Biron, Ben Sifuentes-Jáuregui, Robert Irwin, Mark Millington), el tema no ha sido estudiado con la profundidad que merece.

A partir de un determinado momento, pasó a llamarme la atención un dato curioso. La masculinidad siempre aparece asociada a una crisis. Se trata de un concepto que básicamente describe siempre un fracaso, una falla, un destiempo. Nuestro primer impulso —preguntarnos cuándo exactamente se empezó a hablar de una "crisis" de la masculinidad— es pronto vaciado por la percepción de que el concepto ya emerge como el nombre de una crisis. Es decir, la premisa del proyecto es que la literatura nos puede hacer entender con más matices la idea de que una masculinidad plena, realizada e idéntica a si misma, nunca existió excepto como ficción retrospectiva.

Me interesan las varias manifestaciones de esta supuesta crisis, sus tropos, su retórica. Está la obra temprana de Vargas Llosa, con sus rituales adolescentes de entrada en la masculinidad. Está el reiterado tratamiento del tema en Borges, tanto en los poemas y ficciones sobre los próceres del pasado, invariablemente retratados en un contraste con un presente caído, como en los cuentos de cuchilleros, en los cuales, por cierto, la masculinidad es un efecto construido por la distancia, que se desvanece en el momento en que nos acercamos al hombre supuestamente pleno. Está la notable crítica de la masculinidad heteronormativa en las obras de Manuel Puig, Severo Sarduy y en *El lugar sin límites,* de José Donoso. Está la extraordinaria obra del novelista argentino Gustavo Ferreyra, que construye personajes hombres completamente paranoicos pero rigurosamente verosímiles, que ven en las mujeres las portadoras de un secreto indescifrable. Está la elisión de la masculinidad negra en la obra de Gilberto Freyre, dedicada a inventar un Brasil a partir del encuentro del hombre blanco con la mujer negra, pero con visible pánico de hablar del otro encuentro, el prohibido, entre el hombre negro y la mujer blanca. Los primeros resultados de esta investigación han sido publicados, pero quiero dedicar algunos años más al tema.

Mary Luz Estupiñán y Raúl Rodríguez Freire: Para terminar, quisiéramos que te refirieras a la división internacional del trabajo intelectual, pues es una problemática que prácticamente atraviesa *Figuras da Violência* y no sólo el capítulo que se encarga de ella, ya que en el epílogo dedicado a los Derechos Humanos ésta vuelve a cobrar relevancia, lo que nos llevó a recordar que los bombardeos de la OTAN en Kosovo fueron realizados en su nombre. La división internacional del trabajo intelectual, por lo demás, pareciera que cobró mayor notabilidad (para el sur global fundamentalmente) desde que Gayatri Spivak develó el desconocimiento de tal división, primero en la famosa discusión entre Michel Foucault y Gilles Deleuze y luego en el Jacques Derrida de *Espectros de Marx* y su apelación a una internacional sin internacional.

Idelber Avelar: La noción de división internacional del trabajo intelectual me parece clave para entender la dinámica del pensamiento contemporáneo. Ustedes están en lo correcto que Spivak ha sido muy aguda en este tema. De hecho, quizás su atención a las jerarquías internacionales del pensamiento sea lo que más sobrevive de su trabajo. Ella ha sido bastante vigilante en lo que atañe a la ceguera constitutiva que acomete aun a los pensadores más rigurosos del Norte Atlántico.

En cierto sentido, la división internacional del trabajo intelectual está también en cuestión en mi crítica a la lectura que hace Derrida de Benjamin, en la medida en que no se trata solamente de una heideggerianización de Benjamin a partir de un razonamiento proléptico, que le demanda a un texto de 1921 una respuesta

a un acontecimiento de 1941. Está en juego también la elisión de un sufrimiento irreductible, el palestino, tratado por Derrida como si fuera simétrico a las dificultades de seguridad del Estado israelí.

En el tema de los derechos humanos, he oscilado un poco desde la escritura del epílogo de *Figuras da violência*. Todavía suscribo al texto, básicamente, pero hay dos énfasis distintos que habría que combinar de una manera un poco más compleja de lo que hice en el libro. En primer lugar, está el polo que privilegié —la consciencia de que el discurso de los derechos humanos con frecuencia enmascara una situación jerárquica, según la cual algunos países deben fiscalizar y decidir si los demás están cumpliendo. En el libro doy algunos ejemplos de cómo esta asimetría acosa incluso a las organizaciones de derechos humanos como Human Rights Watch. El otro polo, al cual no concedí suficiente atención en el libro, se articula a partir de la importancia de defender un sistema internacional de derechos humanos, más allá de las idiosincrasias del discurso norte-atlántico sobre el tema. Este énfasis me fue sugerido recientemente a partir de mi contacto con internacionalistas brasileños como Deisy Ventura y Pádua Fernandes, cuyas obras me convencieron, digamos, de que no vale la pena tirar el bebé con el agua sucia del baño, es decir, renunciar a la posibilidad de un sistema internacional de derechos humanos porque hay recursos oportunistas al discurso internacionalista.

Se trataría aquí, entonces, de un típico caso derridiano de "escribir con las dos manos": mantenerse atento a las manifestaciones de la división internacional del trabajo intelectual sobre el discurso de los derechos humanos, pero, a la vez, no renunciar a un sistema internacional de derechos humanos tampoco, ya que sin él la situación es aun más desoladora.

Escribir la lectura

Otro modo de acontecer que el de la filosofía política*

Willy Thayer**

* Presentación del libro de Alejandra Castillo, *Nudos feministas. Política, filosofía, democracia* (Santiago de Chile, Palinodia, 2011), realizada en la sala Mario Berrios de la Universidad ARCIS, el jueves 21 de octubre del 2011.

** Filósofo. Profesor del Departamento de Filosofía de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

1. Ni una sola vez en el libro de Alejandra Castillo se utiliza el nombre «filosofía política». Creo, sin embargo, que ese nombre es el nombre del dispositivo al que el libro dedica sus dardos y diademas. A través de los seis ensayos que lo componen el libro se encarga de hacer visible varias de las eficacias de inclusión y exclusión que este dispositivo conjuga, así como algunas de las fronteras que lo delimitan, muchas de ellas reversibles, por cierto. Dispositivo singular de poder, éste, el de la Filosofía Política, que no por singular es poco expandido y vigente en sus potencia de traducirse y transportarse a través de una pluralidad de institutos e instituciones, lenguas y territorios; no poco imperante y actuante, al mismo tiempo, este dispositivo, a través de su asimilación a las superficies irregulares en las que flota, transparentándose para que veamos y juzguemos a través de su celofán, naturalizando su discrimen policial en el ejercicio cotidiano del libre derecho a elegir, comprender, gestualizar y desenvolvernos por esta tersa planicie de «realidad» que a gran velocidad acuna y naturaliza los sobresaltos que delatan a dicho dispositivo.

2. No es este, podrá colegirse ya, un libro de filosofía política. Constituye a todas luces un libro genuinamente político que se despliega a contrapelo de la filosofía política. Por que la filosofía política se erige siempre, incluso en los momentos más desbordantes de sus hipérboles reflexivas, como una pragmática policial de gobierno y reducción de lo político y conflictivo, del *irreductible elemento enfrentador*, para decirlo foucaultianamente, o de la multiplicidad minoritaria en devenir, para decirlo con Deleuze, como presupongo lo diría también Alejandra Castillo, si lo dijera.

3. *Nudos feministas* nos propone, entonces, una política a contrapelo de la filosofía política. Tal contrapelo, sin embargo, no ocurre fuera ni se ejerce desde el exterior de la filosofía política. *Nudos feministas* despliega su performance en medio de la filosofía política, sin

ser *de* la filosofía política. En medio de la filosofía política, otra vez, pero no en cualquier plaza de ella, sino siguiendo un borde muy especial. Ese borde muy especial lo constituyen una serie de feminismos que ejerciéndose también en, con y contra la filosofía política, terminan siendo feminismos filosóficos políticos, feminismos que reproducen, a pesar suyo, las formas e institutos filosófico políticos.

4. A través de los seis ensayos del libro, entonces, Alejandra Castillo, expone y hace visible una pluralidad de asedios que, contra el dispositivo singular de la filosofía política, han acometido diversos vectores feministas. Expone esa pluralidad de asedios revisando los momentos en que tales asedios han quedado anudados, a pesar de ellos mismos, a dicho dispositivo, reiterando los nudos contenedores que buscaban disolver. Entre ellos, el feminismo maternal de la acción afirmativa, el feminismo de la interrupción, el feminismo de la diferencia, el feminismo del género, de la escritura de mujeres; y otros tantos, los mismos, que en el vértigo crítico de su emprendimiento, no han dejado de reproducir la república masculina de la filosofía política.

5. El libro se desarrolla inmediatamente, entonces, como una política contra el feminismo filosófico político. Esta política del libro contra la *filosofía política feminista*, no se pretende sin más, otra vez, exterior o autónoma a la *filosofía política feminista.* Se lleva a cabo *en* la *filosofía política feminista* sin ser *de* la *filosofía política feminista.* No abastecer el borde feminista de la *filosofía política* sin interrumpirlo en la medida de lo posible, marcar distancia con el anudamiento filosófico político de estos diversos feminismos, podría ser, creo, una manera de publicitar el desafío que este libro se propone. Más que una política de nudos filosófico políticos, el libro nos propone, si puede decirse, una política de «cabos sueltos», una política que desiste de la unicidad a la base de la relación patriarcal *individuo/comunidad*[1] siguiendo el vilo experimental de una pragmática deconstructiva de la república filosófico política y de su categorialidad en curso, a través de nociones tales como *metamorfosis,* devenir, ser-con y ser-entre, crecer en medio y otras, nociones que no serían digeribles por las dialécticas filosófico políticas.

6. ¿Pero es acaso posible no ser de la filosofía política, escapar al pivote de la diferencia filosófico-política, de la excepción excluyente, incluyente-excluyente, en que su soberanía y su gestión nos dispone? ¿Es posible una política que, en la clausura, no sea de la clausura, que no sea de la diferencia sexual filosófico-política? ¿Es acaso posible un *a*

[1] Alejandra Castillo, *Julieta Kirkwood. Políticas del nombre propio,* Santiago de Chile, Palinodia, 2007, p. 68.

contrapelo de la filosofía política que introduzca su *verdadero estado de excepción*, una excepción ni excluyente ni incluyente, una excepción respecto de la máquina de excepcionalidad, del resorte policial de la excepción que incluye excluyendo, resorte propio de la filosofía política? ¿es posible una erosión afirmativa que desterritorializa sin reterritorializar? ¿Es posible una política sin filosofía política, una política feminista sin diferencia filosófico-política, sin mujeres patriarcalmente incluidas? ¿Cómo ser feministas sin diferencia patriarcal? ¿cómo ser feministas sin mujeres, entonces?

7. Me detengo en algunos lugares del libro para replantearles estas mismas cosas, o algunas de ellas, pero intentando hacerlo, ahora, obedeciendo el dictado lingüístico del libro.

8. *Una política de lo múltiple*, primer ensayo del libro, nos presenta en su primera parte, la *política feminista de la acción afirmativa*. A grandes rasgos, esta política busca la inclusión de lo otro, las otras, en el marco gubernamental existente, bajo la promesa de que lo excluido, en el movimiento activo de su inclusión, provocará, si bien no el fin del marco patriarcal, sí una transformación cualitativa de éste. En el vuelo de ese propósito general de la inclusión de las otras, la *Política de la acción afirmativa* persigue el mejoramiento de las condiciones de vida de las mujeres, subsanando su mala representación en la esfera pública, promoviendo contra esa subrepresentación, la presencia igualitaria en la institucionalidad parlamentaria, jurídica, laboral, salarial. El axioma de esta política sería: "a mayor reconocimiento, mayor igualdad". Pues bien, es bajo este axioma o consigna de rendimiento irrefutable, según se hará visible en varios lugares del libro, que la *política de la acción afirmativa*, promueve contratos que fijan el sentido de la palabra "mujer» a retóricas conservadoras, alimentando el nudo filosófico-político de la igualdad o la igualación con lo universal masculino de antemano predispuesto. Teniendo por objetivo asegurar a las "mujeres" el hecho de ser "mujeres" sin daño, la *política de la acción afirmativa* reitera el marco de un esquema patriarcal, y en este sentido, su mayor éxito se convierte al mismo tiempo en su mayor fracaso.

9. Así, en lo que se refiere a la *acción afirmativa*, al acceso de las mujeres a la ciudadanía y a las dialécticas de gobernabilidad, el ensayo de Alejandra Castillo expone cómo es que la *acción afirmativa* liga conquistas irrenunciables con políticas conservadoras. Sería la teórica-política feminista Carole Pateman la que en 1998 cifró en el siguiente dilema el *impasse* de la *acción afirmativa*. El dilema reza del siguiente modo: si las

mujeres desean ser iguales en el espacio de lo común deben asimilarse al patrón universal masculino que rige el espacio de lo común. Por el contrario, si desean igualarse a ese patrón universal incorporándose como portadoras de una diferencia irreductible (cuerpos sexuados femeninos) piden lo imposible, puesto que esa diferencia es precisamente lo que la igualdad filosófico política excluye para constituirse.

10. Pero lejos de tener los efectos críticos esperados y provocar una mayor reflexión sobre el nudo filosófico político del feminismo de la acción afirmativa, el dilema de Pateman pasó desapercibido, no consiguiendo más cosa que ir a *soñar el sueño de los justos en alguna biblioteca de estudios de género.* En efecto, como nunca antes las mujeres se incorporaron en el espacio de lo público y de la política, se volvieron más visibles y relevantes en el orden de lo común, habitaron el mundo de un modo "distinto", con una voz "diferente". Más que el dilema de Carole Pateman, fue la propuesta anterior de Carol Gilligan[2] la que tomó la delantera. La tesis maternalista de Gilligan, a saber: «las mujeres se definen a sí mismas en el marco de la relación humana, al mismo tiempo que se juzgan en función de su capacidad de atender a otros", se tradujo en efectivas pragmáticas teórico-políticas hasta hoy, especialmente, en América Latina.

[2] Carol Gilligan, *In a Different Voice*, Cambridge, Harvard University Press, 1982.

11. El dilema de Pateman no sólo pasó desapercibido, sino que se desmoronaba sólo. Si bien los planteos de Pateman, esquematizados en el dilema aludido, tuvieron el mérito de explicitar la trama patriarcal en que se constituye a la tradición moderna de la filosofía política de Hobbes a Hegel, no logró leer, que la trama filosófico política moderna, en vez de excluir la diferencia *mujer* tal como el dilema proponía, se constituía ella misma a partir de esa diferencia. Se equivoca Pateman, entonces, escribe Alejandra Castillo, cuando cree que la diferencia es lo que la política moderna excluye. Se equivoca, continúa, cuando cree ver en la diferencia reproductiva que las mujeres portan, un modelo de política propiamente femenina que escapa de la trama filosófico política. Se equivoca, por último, cuando ve en la diferencia entendida como maternidad una salida progresista a la figuración de la mujer en la esfera pública.

12. Ante preguntas del tipo ¿cómo no hacer de la indispensable *política feminista de acción afirmativa* una reivindicación de identidades reificadas en torno al significante "mujer-madre"? ¿cómo ser feministas más allá de la descripción-prescripción patriarcal del "ser mujer"?, Monique Wittig propuso lo siguiente en los años ochenta: si

para llegar a ser mujeres primero hay que aceptar el ser "mujer" que patriarcalmente se haya establecido, si para llegar a ser mujeres hay que partir por subsumirse en una filosofía política de la diferencia que incluye a las mujeres excluyéndolas, entonces el camino a seguir es el de la deserción de la diferencia y de la clase sexual, porque esa diferencia no es sino una posición, un nudo más de la máquina patriarcal de gobierno que nos incorpora borrándonos.

13. En la convicción de que la consigna "a mayor reconocimiento, mayor igualdad", reproduce, sin alterarlo, el orden patriarcal de la moderna filosofía política, el *feminismo de la interrupción* marcará sus distancias respecto de la política presencialista de la agregación afirmativa de mujeres en el espacio público. Al mismo tiempo el feminismo de la interrupción marcará su distancia también con la deserción de la diferencia sexual y la huida a la tierra prometida de las mujeres en el tenor de Monique Wittig. Porque no se escapa de la filosofía política en la obstinada escritura de la "otra historia» o de las «otras hablas», ni en la convicción de ejercer una política de la diferencia *más allá* de los poderes y tecnologías filosófico políticos. Es la propia Filosofía política la que se designa como exterior a sí misma, en estos casos. No es posible el discurso feminista en la "negación absoluta" como señalaba Julieta Kirkwood, o sólo es posible como feminismo anudado en la filosofía política. La singularidad sólo puede convertirse en *irreductible elemento enfrentador,* en la inmanencia de los poderes filosófico políticos. Las potencias que resisten a dichos poderes no tienen otra apoyatura que los ángulos mismos de las máquinas que las mortifican, como si la agencia potenciadora co-incidiera con el agente de mortificación; y el agente de mortificación se convirtiera en paciente de la potencia que lo resiste, disponiéndose ambos en un umbral de espectral indistinción. Situándose en esta tensión, nos propone Alejandra Castillo, sin *abalanzarse a* y sin tampoco *huir de* la igualdad universal masculina, es posible montar y montarse en la tensión de un juego complejo entre lo excluido y lo incluido, lo particular y lo universal, lo agente y lo paciente, en la zona fronteriza e intermedia, como si adentro y como si afuera, en movimientos que irán desde los márgenes hacia el centro y viceversa. Y en ese vaivén intentar la re-invención, no de la mujer, no de la diferencia, sino de la no-filosofía-política en la que tenga lugar otro modo de acontecer y de experienciar la singularidad. En este sentido, el feminismo no puede reducirse, según Alejandra Castillo, a una mera política reivindicativa de un grupo en particu-

lar, sino que debe proyectarse como una metamorfosis de la inmanencia en sus singularidades.

14. Si es cierto, como se dice, que la polis es la humanidad, es decir, la vida política *(biós)*, entonces la ausencia de las mujeres en las instituciones políticas habla de un desajuste entre mujeres y vida políticamente dispuesta *(biós)* mujeres y humanidad. Habla, también, de un ajuste entre mujeres e inhumanidad, *zoe*, o más ampliamente dicho, *physis*, es decir, naturaleza. Habría que añadir además, siguiendo una hebra de Alejandra Castillo, que este desajuste y ajuste no sólo lo es entre *mujeres y humanidad*, entre *mujeres e inhumanidad*, sino que es también un desajuste más plural con la *tradición de lo oprimido*, con lo minoritario de siempre que en su multiplicidad y singularidad se encuentra en estado de excepción permanente, es decir, en estado exclusión, de incluido por exclusión. Minoridad de la que las agendas filosófico políticas, sean más o menos democráticas o dictatoriales, sean más o menos de izquierda o de derecha, más o menos consensuales, requieren inmunizarse; multiplicidad de lo minoritario contra lo que la ciudad filosófico-políticamente amurallada dispara no una o varias veces, sino siempre, es decir, estructuralmente, so pena de disolverse, manteniendo la multiplicidad de lo minoritario a raya, en reducto, como dice André Menard, bajo la regla, bajo dialéctica, bajo cliché, representación o fetiche. La humanidad *(biós)* a la que se ajustan o desajustan las mujeres y la multiplicidad de lo minoritario, no es otra humanidad que la de la filosofía política. Y más directamente, la de los derechos humanos en que la humanidad filosófico-política se pone en obra.

15. Siguiendo el borde *feminista* que el libro de Alejandra Castillo recorre, aquello que se ajusta y desajusta a la humanidad de la filosofía política y de los derechos humanos remite, antes que nada, a una experiencia. Pero más que remitir a una o a unas experiencias, remite a un *modo de experienciar*. Remite al modo de experienciar que la humanidad de la polis, la humanidad de la filosofía política, la humanidad de los derechos humanos, le impone estructuralmente a las mujeres. Ese modo de experienciar es el de la violación. De la violación o de la violencia no en este o en ese otro caso que hacen noticia en los medios de comunicación; sino de la violación que ocurriendo siempre como condición estructural de la humanidad y de la experiencia de las mujeres, nunca hace noticia. Un modo estructural de violación que la filosofía política reproduce y preserva eficazmente en silencio, so

pena de disolverse ella misma, en la medida en que ella misma se constituye y preserva a partir de dicha violación. No es el caso, entonces, de que ahí donde imperan los derechos humanos, la democracia, la paz, la consensualidad, la igualdad y universalidad filosófico política, la violencia contra la singularidad prescriba; sino por el contrario, el caso es que a mayor filosofía política, a mayor humanidad y derechos humanos, a mayor democracia mayor violencia y violación silenciosa de la mujer y de las singularidades. Ha de añadirse, incluso, que, ahí donde hubiera triunfado y se diera de facto una política de la paridad o de la igualdad entre los hombres y las mujeres y de las singularidades más en general, ahí mismo la violencia contra la mujer (y las singularidades), antes que prescribir, conseguiría su máxima eficacias, a saber: pasar desapercibida. Porque esa igualdad o paridad triunfaría y se daría de facto en el marco del principio patriarcal-masculino de humanidad.

16. El tercer ensayo del libro, ensayo al que nos estamos refiriendo, se detiene sobre este asunto, haciendo visible una de las tecnologías más eficaces con que la filosofía política *reproduce el reducto mujer, su estado de excepción como regla en que vivimos.* Esa tecnología expuesta en el ensayo tercero de manera notable, consiste esquemáticamente en lo siguiente: convertir lo estructural en casuística, es decir, *hacer desaparecer la violencia estructural en que la filosofía política dispone a las mujeres* —por el sólo hecho de pertenecer y estar constituidas en la diferencia sexual filosófico-política—, *hacer desaparecer*, entonces, *el estado de excepción permanentemente de las mujeres, haciéndolo aparecer como una casuística.* Esta casuística de *sucesos-experiencias* de mujeres, regularmente son tratados en los rituales mediáticos como una expresión de barbarie, cosas que nunca debieron ni deberían ocurrir, que ofenden a la humanidad, que saltan de la norma, una mala cosa por cierto, originada por celopatías y pasiones bajas, o en ambientes sociopáticos de estratos vulnerables, malos índices democráticos que deberían mejorarse. Incluso la violencia sexual de que son objeto las mujeres en los conflictos armados se hará comparecer como una violación que sólo ocurre cuando la democracia y su paz consensuada han dejado de funcionar, y consignas de ese tipo que escuchamos en la lengua diaria media. Así, de la mano de sus rituales massmediáticos, la filosofía política pone en obra la conversión de lo estructural en casuística, disfrazando y afianzando con ello, el resorte estructural de su discrimen constitutivo. A la saga de los argumentos del libro podríamos concluir que a esta tecnología de la filosofía política, se suman tam-

bién, sin quererlo, los nudos filosófico políticos del feminismo. Si Benjamin escribía: *la tradición de los oprimidos nos enseña que el estado de excepción es la regla en que vivimos,* exigiendo, a partir de ello, una pragmática feminista deconstructiva que le corresponda posibilitando otro modo de acontecer y experienciar la singularidad, la filosofía política moderna respondería: *sólo el fortalecimiento de la democracia y de los derechos humanos podrán garantizarnos que la violencia de que a diario son objeto las mujeres no se convierta en una regla.*

17. Lo dijimos al comienzo, «el libro de Alejandra Castillo, no es un libro de filosofía política y constituye a todas luces un libro genuinamente político a contrapelo de la filosofía política». ¿Cómo sería, cómo tendría lugar, entonces, ese contrapelo? En cierta manera lo expusimos ya, aunque no con la suficiente dedicación como para que se hiciera innecesario decirlo ahora al tenor siguiente: Siguiendo el borde de una constelación de feminismos, haciéndolos chocar entre sí y consigo mismos en su choque con la filosofía política, el contrapelo de este libro funciona manteniéndose lejos de las corrientes feministas que perfila, aunque en el cruce de ellas con la filosofía política. En ese choque o tensión, el contrapelo abre un *verdadero estado de excepción*, es decir, una excepción que no se deja estar bajo ninguna regla, bajo ninguna intención, aunque se crispe en el contagio de muchas, sin optar ni enfermarse con ninguna, sin fundar una nueva, sin discriminar ni huir de alguna, manteniéndose en la inmanencia de esa tensión. De este modo, *en medio* de las posiciones y posicionamientos, respirando en ese «entre medio», el contrapelo desata una legibilidad sin posición de las posiciones, sin juicio de los juicios, y así, sin pertenecerle a nudo filosófico político alguno, y sin fundar tampoco un lugar de saber trascendente, vuelve visible el verosímil de los lugares que perturba. Si es muy cierto que con tal desanudamiento poco o nada puede hacerse u obrarse, no es menos cierto que tal desanudamiento hace algo con nosotros o nosotras, introduce un virus, una vacilación que desobra los feminismos y filosofías políticas eficientes, activando una multiplicidad y una metamorfosis en devenir de las singularidades.

Avisos

Magíster en Estudios Culturales

Dirección

Paz López / Miguel Valderrama

Claustro Académico

Alejandra Castillo / Pablo Cottet / Jaime Donoso / Sergio Fiedler
Cristián Gómez-Moya / Paz López / Carlos Ossa / Nelly Richard / Miguel Valderrama

Profesores invitados (nacionales y extranjeros)

Federico Galende (Chile) / Alejandro Kaufman (Argentina) / Julio Ramos (Estados Unidos)
Eduardo Rinesi (Argentina) / Idelber Avelar (Estados Unidos) / Rossana Reguillo (México)
Leonor Arfuch (Argentina) / John Beverley (Estados Unidos) / Alberto Moreiras (Estados Unidos)

Profesores invitados (2014)

Primer semestre

José Falconi (Departamento de Historia del Arte y Arquitectura, Universidad de Harvard)

Segundo Semestre

Idelber Avelar (Departamento de Español y Portugués, Universidad de Tulane)

U·ARCIS UNIVERSIDAD DE ARTE Y CIENCIAS SOCIALES

ELAP Escuela Latinoamericana de Estudios de Postgrado y Políticas Públicas

OEI CAEU

CLACSO

Universidad ARCIS Libertad 53, Santiago (metro ULA) Informaciones: 3866684 - 3866419 **www.elap.uarcis.cl**

"LA INCIDENCIA DE LO CULINARIO EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA"

ANTONI MIRALDA

Curatoría: La Olla Común/Adolfo Torres
Cocinería: Axel Manríquez

OCTUBRE 2013
Galería Metropolitana
Félix Mendelssohn 2941
Pedro Aguirre Cerda

www.foodcultura.org
www.laollacomun.net
www.galeriametropolitana.org

Auspician:

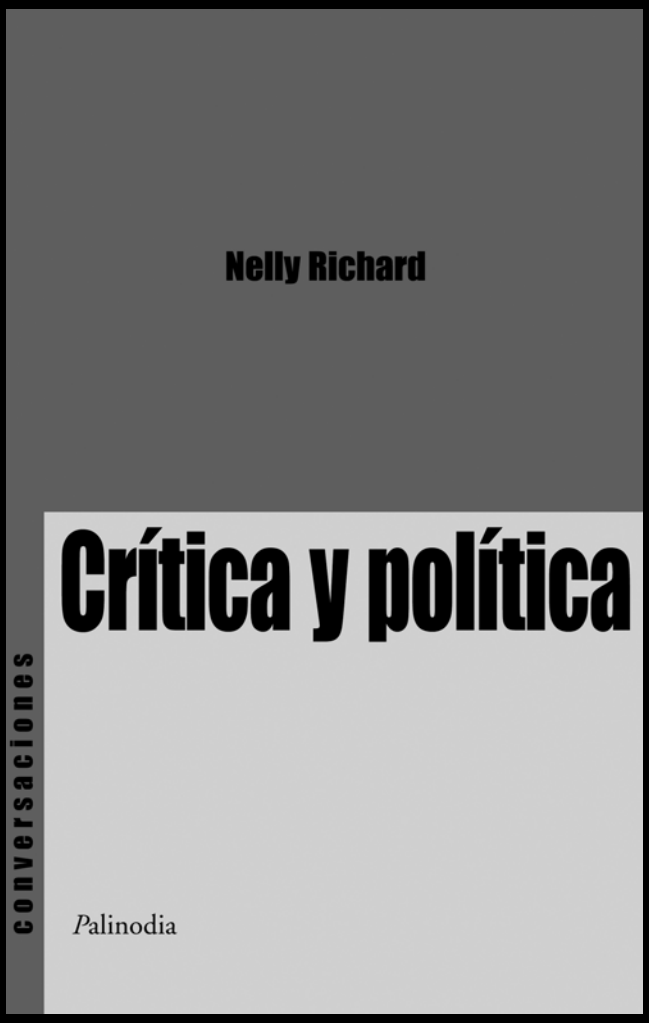
AK-35
ARTE
MÓDULO DE EXPERIMENTACIÓN

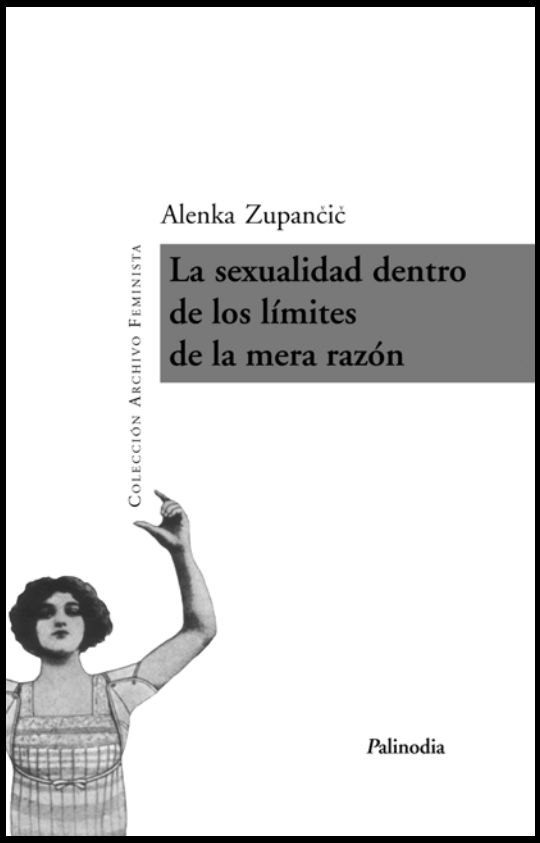
AK-35
ARTE
MÓDULO DE EXPERIMENTACIÓN

Gral. Bulnes 1470 Interior Persa / Local K-35 / Sábados y Domingos de 1:00 a 4:00 pm

http://artek-35.blogspot.com / ak35me@gmail.com

Editorial *P*alinodia





Teléfono: 6641563
e-mail: editorialpalinodia@yahoo.es